
اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق
شعر أدونيس
البنية و الدلالة
تأليف : راوية يحياوي
سلسلة الدراسات (1)
2008

شعر أدونيس

البنية والدلالة

البريد الالكتروني: E-mailnet.sy@Vunecri
aru@net.sy
موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu_dam.org

تصميم الغلاف: سائد سلوم
الإخراج الفني: سنديا عثمان
وفاء الساطي

□□

راوية يحياوي

شعر أدونيس

البنية والدلالة

دراسة

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (1)
2008

إهـداء

إلى "يايا"

الّتي عاشت في صمت وماتت في صمت صارخ.

إلى "يمّا"

برّ الأمان والظلّ الدائم لنا في قيظ الحياة

وإلى أبي الشامخ...

رقـيّـة

إشارة

« أن تقرأ أدونيس يعني أن تتهيّأ، لأنّك مدعو إلى طقس جديد، سوف تشارك في النهوض، ربّما تركض فوق الجمر والحصى، وربّما تشدّ أنفاسك في فضاء مفتوح لتدخل إلى أفق جديد، أنت مطالب بكلّ الحضور، وكلّ التذوّق، وكلّ الإقبال، في احتفال بهيّ جليل للقصيدة، ستحطّم أصناماً وأنت تمشي، وسترمي أرتالاً من الكلمات المحنّطة، ويجب أن تتّجه للحداثة، أنت لا تستطيع أن تقرأ أدونيس وأنت تدير ظهرك للكيمياء...»

وفيق خنسة

(جدل الحداثة في الشعر ص 125)

« إنّ الشعرية الأدونيسية ممارسة هرمونيطيقية، يحضر في صلبها سؤال الذّات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعدّدة التي تخضع لآلية الكشف بما هو هم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه، أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضاً...».

عبد العزيز بومسهولي

(الشعر والتأويل، ص 7)

في البدء

تعتمد أوّليّات المشروع العلمي في قراءة الشعر على تساؤلات كثيرة، أمام خيارات نقدية فاعلة، قد تكون متضاربة، بين قراءة تتبنّى الولاء لعمود "الشعر" وترى في التراث "النموذج"، وقراءة أخرى مغايرة تنطلق من التراث وتتجاوزه لتستفيد من الآخر، ومن منجزات الشعرية المجدّدة دون التنكّر لا للذات الماضوية ولا للآخر المتواصل معها.

وهذه القراءة في عناصر بنية القصيدة الأدونيسية مغامرة لأنّها تتجاوز القراءة إلى الموقف، هي قراءة لأنّها تستنطق وتحفر وتؤوّل، وموقف لأنّها تتبنّى مشروعاً.

وأنوّه في البدء إلى أنّني أمام حقل جمالي ومعرفي مليء بالطرح، فشعر أدونيس يتبنّى الغموض كظاهرته الأولى وتجتمع عنده الفلسفة والتاريخ والجمالية والمعرفة...إلخ. وأثار مساءلات ترتبط بالإبداع والمبدع والقارئ ولقد أثار إنجازه الإبداعي، ولا يزال، زوبعة تثير الأسئلة وتولّد آراء، ثمّ إنّه وهب عمره للقصيدة المتحوّلة الّتي جهّزت نفسها بالمعرفة لتحضر وتفكّر، ولقّح الفكرة بالإحساس، ونظر إلى التاريخ بعيون الحاضر والغد، وجمع بين خطاب الّذات وخطاب الآخر دون عقدة ازدراء للأنا أو تضخيم للآخر.

وإنّ قـراءة شـعر أدونـيس تمـثّل الـبحث في المشروع التكويني الّذي يساير الإبدالات الأدبية والمعرفية فيعدّ شاعر الحداثة وناقدها.

وركّـزت في هـذه القراءة على الآثار الكاملة المجلّد الأوّل وهي قراءة لمرحلة «القصيدة الحديثة» عنده، وهي بداية مشروعه.

وقد تناول العمل بنية اللغة ثمّ بنية الصورة ثمّ بنية الإيقاع.

ومـا عملـية التجـزيء في عناصر القصيدة إلاّ إجراء منهجيّ يحلّل المكـوّنات الأساسية للنصّ، وهذا لا يلغي البناء العضوي المتكامل بين هذه العناصر جميعها.

وإنّ اقتطاعـي لـبعض القصائد ليس اعتداء على منجزات علم النصّ الّتي لا تبـيح اقتطاع القصائد عن بناها الكبرى، وإنّما لأنّ قراءتي تتكامل عناصرها باستجماع أجـزاء القـصائد، كـأن أتـناول جـزءاً من كلّ قصيدة في عنصر ما وأستكمل الجزء الآخر في عنصر آخر.

أشـير أنّ شـعر أدونيس يطلب من القارئ أن يتوجّه إلى المتغيّر لا الثابت، وإلى الإبداع لا الإتباع، وإلى السؤال لا الإجابة، وإلى الشعري لا الراهن، وإلى الأمام لا البقاء مع الوراء.

وقراءتـي قـد تختـلف وقـد تـسعف وقـد تذمّر وقد... فحسبي أنّها تحـاول أن تجـتهد حتـى وهـي تخالـف، والكلمة لقارئ القارئ، فنحن جميعاً نريد التعدّد النقدي بوقار الاختلاف.

رقية يحياوي

تيزي وزو جوان 2004

الفصل الأول

بنية اللغة الشعـرية

1 - لغة الغياب.

2 - الثنائيات الضدية.

3 - المعجم الشعري.

كل تلك اللغات - الشظايا خمائر
للمدن المقبلة
غيروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا
لم يعد بيننا حجاب
لم تعد بيننا سدود،
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سور الرغبات،
وجنّاتها المقفله

أدونيس - أغنية إلى اللغات

إنّ اللغة هي هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى، منذ البدء؛ ومع الشعر الحديث[*]. ظهر التعامل الجديد والخاص مع اللغة، وتوجه التجريب يتخذ مسالكه بحثاً عن لغة جديدة تتماشى مع الظواهر الحياتية الجديدة لإنسان الآلة والماديات، وأدرك الذوق أنه من غير اللائق أن تعبر اللغة القديمة عن تجارب جديدة تختلف فكرياً وثقافياً وحضارياً عن السابق، وحرص على أن تكون لكل تجربة لغتها، وأتى البحث متواصلاً عن لغة جديدة. والداعي إلى ذلك ليس الخروج عن معجم العربية الفصحى بل البحث عن لغة تتلاءم مع فكر مغاير متشبع بالفلسفة والفن.

لم تعد الكلمات دوالّ ومدلولات بل اتّحدت مع الوجود، فلم تعد تترجم المشاعر وتنقل المعاناة الذاتية بالتجسيد، بل أصبحت تخلق هذا الوجود وفق رؤى؛ وهذه هي النقلة والانعطاف في رؤية الشاعر للغة في الشعر الحديث.

إنّ الشعر العربي الحديث من بين جميع أشكال الأدب، يبحث دائماً عن التجريب في اللغة وتشكيلها في بنية النص وفق متغيرات. فتحولت اللغة من لغة التعبير التي تعتمد محاكاة مظاهر الأشياء في انعكاس أمين إلى لغة تخلق الأشياء بنظرة فكرية جديدة. فمن لغة تنقل الطبيعة إلى لغة تبدع وتعيد خلق الطبيعة. الكلمة تتجاوز مدلولها وتشير أكثر ممّا تُعبِّر. الشاعر لا يخدم اللغة بهذا الشكل، بل يثور عليها

---

* الشعر الحديث مصطلح نستخدمه للدلالة على شعر التجربة الجديدة لا الزمنية (الحديث المرتبط بالحداثة).

ويفجرها من الداخل فلا يستعمل كلمة ما إلا لتخلق موضوعاً وتتشكل مع كل بنية أو تركيب جديد بحثاً عن حقيقة ذاتية.

والشعر العربي الحديث أسس لكتابة جديدة أتت نتيجة عواملَ اجتماعية وتاريخية كالهزيمة العربية 1967 وثورة الطلاب 1968 والثورة الثقافية في الصين، إلى جانب ممارسات نصية جديدة تؤمن بالتغيير والتجديد، أُخذت من الغرب.

وعاش الواقع العربي ظروفاً أنتجت اتجاهات ايديولوجية كان لها بالغ الأثر على المسلك الفني. وعكست تلك الاتجاهات خصائص رؤى مختلفة للشعر، واختلفت النظرة إلى اللغة الشعرية. فالاشتراكيون العرب وعلى رأسهم السيّاب حاولوا التمسك بالواقعية الاشتراكية؛ واللغة المستخدمة في شعرهم قريبة من لغة الحياة اليومية (العامية)، وتحتوي على الشعارات الاشتراكية. أمّا القوميون العرب الذين تمثلهم مجلة "الآداب" اللبنانية التي يصدرها سهيل أدريس، ومن أبرز أعضائها نازك الملائكة ونزار قباني فكان هاجسهم الوحدة العربية والبعث القومي، وكان إيمانهم قوياً بأن المستقبل للأمة العربية التي سوف تستعيد مكانتها بدل الحضارة الأوربية الآيلة إلى الزوال. وكان لهذا الإيمان الأثرُ البالغ في اللغة الشعرية، حيث رفض هؤلاء استخدام الأساليب الأدبية الغربية، وتفرغوا لاستنباط قواعد مستوحاة من اللغة العربية والأدب العربي، والتزموا بالقواعد النحوية، كما نزعوا إلى الواقع لينقلوا انشغالات الراهن العربي آنذاك. وكان موضوع أشعارهم الواقع

الجديد. فغاية اللغة الشعرية عندهم التعبير لا الجمال، والخصيصة الأساسية للغةِ "التعبيريةُ".

والحداثة مع الاشتراكيين والقوميين لم تضع أسسها النظرية على اختلاف مع القديم. وبدأت هذه الأسس مع مدرسة مجلة "شعر" اللبنانية التي استخدمت مصطلح "الشعر الحديث" لتدل على الشعر الجديد، وترى في الكائن العربي الكائن الميتافيزيقي الذي يغوص إلى الأعماق ويتساند مع الآخر. والفرق الجوهري بين الاشتراكيين والقوميين من جهة ومدرسة مجلة "شعر" من جهة أخرى هو أن الاشتراكيين والقوميين يصفون الوجود العربي ويكتبونه، في حين أنّ مدرسة مجلة "شعر" تهدم هذا الوجود وتعيد خلقه بأسلوب جديد ولغة جديدة أسست أصولاً فنية وروحية لشعرهم، منها الثورة في اللغة برفض وصفها أداة تعبير بل أداة خلق وإبداع. الكلمات في "الشعر الحديث" تعبر عن معان تتجاوز المعاني الحرفية، وبدل التعبير حل الايحاء والإثارة. ونجد على رأس شعراء مجلة شعر: أدونيس الذي نظّر كثيراً للغة الشعرية وللشعر الحديث وفق شعرية مغايرة للاشتراكيين وللقوميين وحتى لبعض شعراء المدرسة التي ينتمي إليها كيوسف الخال مثلاً. ومن أسس نظريته:

- التخلي عن الحادثة، فالشعر ليس شعر وقائع.
- إفراغ اللغة من معانيها المألوفة وشحنها بمعان ودلالات مبتكرة.
- التخلي عن تجزئة الرؤية والارتباط بالتجارب الإنسانية لا بالأفكار.

- التخلـي عـن الوصف الخارجي في أسلوب بلاغي معتاد واختراق الأشياء وإعادة خلقها.

- التخلي عن البناء المفكك.

وكـان لهذه الأسس بالغُ الأثر في الحركة الأدبية العربية، وعند أدونيس هـي أسـس نظـرية تعامـل بهـا مـع شعره، وراح يؤسس لشعرية(*) عربية، نحاول الوقوف مع قصائده عند اللغة الشعرية.

وستكون تنظيراته الرصيدَ الذي نعتمد عليه لقراءتها.

❀ ❀ ❀

* مـصطلح الـشعرية (الإنـشائية) Poétique نجـده في بعـض الكـتب بمصطلح "بويطيقا". اللفظـة لا تعـني الاقتـصار علـى حـدود الشعر، وإنّما تخصّ كلّ ظاهرة أدبية عموماً، وتدّ علـى الخلق والإنشاء، وهدفها ضبط مقولات الأدب. يراجع عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص171.

1 - لغة الغياب(*)

إنّ اللغـة هـي رحم تجريبية القصيدة العربية الحديثة، ومن خلالها نحاول موقعة وضعية الشعر، إذ من خلالها تجسدت حداثة(**) شعرية مغايرة للسابق الشعري.

لقـد وسـع أدونيس في موقفه من اللغة الشعرية بدءًا بـ "محاولة في تعـريف الشعر الحديث" التي نشرها في مجلة "شـعر" والذي استمر مع كل تنظيراته.

---

* "لغة الغياب" مصطلح استخدمه كمال أبو ديب نتبناه لدلالته.

** مـصطلح الحداثـة (modemité) لا يمكـن تحديـده تحديـداً كليّاً، لأنّـه متنوّع التعـريفات، مـنها: "رؤيـا جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكـن، واحـتجاج علـى الـسّائد، فلحظـة الحداثـة هـي لحظة التوتّر، أي: التناقض والاصـطدام بـين البنـى الـسائدة في المجتمع، وما تتطلبّه حركته العميقة التغيّرية من البنـى الـتي تـستجيب لهـا وتـتلاءم معها". أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980ـ ص321.

ثـم إنّ التجـربة الشعرية قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة. فـيها تـتحدد ملامـح موقـف الـشاعر من لغته، باختزال فلسفة جمالية، لذا كانت اللغة هي المستوى الواسع لتمثلات التحديث.

يـبني أدونـيس تنظيراتِه للحداثة الشعرية على حداثة اللغة الشعرية التي تنبني على أن الشعر ليس تعبيراً بل تأسيساً. وأسس لهذا وفق فكر مغايـر لـشعراء الحداثـة، لأنّ روافـد ومـرجعيات أدونيس مغايرة وهي متـشابكة بـين الـصوفية والـسريالية وفكـر فلـسفي يعـتمد الـنقد الدائم والبحث المستمر.

اللغـة الـشعرية عـنده لا تنـسخ الواقـع ولا تـصنف بلاغياً، إنها خالقة لممارسـات نـصية متـنوعة، وهـي لغـة ابـتعدت عن وعي الأشياء، ووعت الحـضور الإنـساني وتجربته الإنسانية، لذا استعار في أدواته الشعرية أدوات اللغـة الـصوفية، لأنها تحوي أبعاداً شمولية، حتى اللغة الدينية تعامل معها بالمغايـرة، لأنـه يكـتب نـصه المقـدس الخـاص كمـزامير "أغانـي مهـيار الدمشقي" التي تحوي ثقل تغيير الوجود، لذا اتسمت بمسحة فلسفية.

فاللغـة بهذا الموقف ابتعدت عن التصوير واتبعت اتجاهاً ديناميكياً يحطم القوالب التي جعلت من مهمتها انعكاس الأشياء وفق المحسوس، وامـتلكت القـدرة علـى الإيحـاء والرمـز، وأصبح المدلول واسعاً يفوق الـدال. ويرى هيدجر « أنّ ما يقوم الشعر (اللغة) بتسميته هنا ليس شيئاً موجوداً أو معروفاً مسبقاً، لكنه يجيء إلى الوجود في نفس لحظة هذه

التسمية أو الإنشاء »[1].

اعتمد اللغة الشعرية وفق هذه الرؤية على الابتكار، وتلغي تماماً نظرية الانعكاس ومع ابتعادها عن التعبيرية ووصف الأشياء تمارس الخفاء والإضمار، وهذا هو سرها. تجاوزت اللغة عند أدونيس "التعبير" إلى "الخلق" في الأشياء بطريقة جديدة قد خرج عن وصف الأشياء الخارجية إلى الإشارة إلى معانٍ جديدة؛ ولم تعد اللغة الشعرية واسطة لإيصال المعلوم.

يركز أدونيس منظوره على "الخلق" اللغوي، فبدل اعتماد الأشياء والتعليق عليها ينطلق من ابتكارها، هو لا يعبر عنها بل يسميها في تفرد. ويرى أنّ « الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لصوقاً بالنفس، وكشفاً عن العالم، إنه أعمقها قدرة على التسمية، وأكثرها نفاذاً وصحة، وهو في هذه التسمية، لا "يعبّر" عن الأشياء أو الواقع، وإنما يحرك جزءاً غفلاً من الكون، أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً... »[2].

الخلق الشعري يعتمد القدرة الفائقة لدى الشاعر لأنّه سيكفل إعادة تسمية الأشياء دون اعتماده الواقع الحرفي، ويتخلى عن ارتكازه على الحوادث والظواهر. وإلى جانب هذه القدرة يركز أدونيس تنظيراته في

---

1 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، أفريل 1998، ص 154.

2 - أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، ط 1، بيروت 1985، ص 80.

حداثة اللغة الشعرية على تفجيرها الذي يتجاوز مفهوم الانزياح(*) (العدول) "Ecart" عند جون كوهين(1) John Cohen، والذي يوضحه قائلاً: « يعني تفجير البنية الشعرية التقليدية أي بنية الرؤيا وأنساقها و"منطقها" ومقارباتها أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار القول وأفقه، أضيف إلى ذلك أن اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ »(2).

إنّ التفجير بهذا التقديم يرتبط بالسحر وبالعجيب، ومن بين مظاهر التفجير اللغوي عدم استعمال بعض القواعد التي تحتكم إليها الجملة العربية، كأن تزول بعض الروابط الأسلوبية، أو ببناء علاقات مبتكرة داخل الجمل، إضافة إلى تغيير أمكنة الكلمات داخل الجمل. ومن طرق التفجير اصطناع دلالات جديدة لم تعهدها المفردات، كونه يفرغ المفردة من دلالتها المعتادة ليشحنها بدلالة جديدة.

---

* مصطلح "الانزياح" هو ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات النصّ الأدبي، ويمثّل انحراف الكلام عن نسقه المألوف، إذ كلّما تصرّف المتكلّم في هياكل دلالة اللغة أو في أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من سمة الإخبار إلى سمة "الإنشائية". يُراجع عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص 163.

1 - يراجع جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1986.

2 - المرجع نفسه، ص 132.

إنّ الحداثـة سـعت إلى تفجـير اللغـة لـتجاوز أزمـتها المتمـثلة في اجـترار المفـردات بالـدلالات نفسها وفي سياقات مستهلكة، وأصبحت الكلمـة حقلاً ثرياً. وهذا ما عبر عنه أدونيس بالثورة اللغوية التي تكمن « في تهـديم وظـيفة اللغـة القديمـة، أي في إفـراغها مـن القـصد العـام المـوروث، هكـذا تـصبح الكلمـة فعـلاً لا ماضـيَ لـه، تصبح كتلة تشعّ بعلاقـات غـير مألـوفة. فالثورة التي نتطلع إليها في اللغة العربية ليست شـكلية أو جمالـية، نقـصر همهـا علـى حـروفية الألفـاظ، على جرسها الخارجي (...) وإنما هي تفجير اللغة من الداخل »[1].

ويتمـثل هـذا التفجير في إعطاء الكلمات قدرة خلق العالم وتحقق ذاتهـا بـذاتها دون الاعـتماد علـى الوقائع، وبمعنـى آخـر امتثال الجسد اللغـوي بآليات فريدة. إلى جانب ذلك تتمثل وظيفة اللغة الشعرية عند أدونـيس في الإشـارة والايحـاء، وسمـتها الأساسية وخاصيتها الغموض بقـوله: « إنّ لغـة الـشعر هي اللغة الإشارة في حين أنّ اللغة العادية هي اللغـة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله »[2].

وكأن بالإيحاء والإشارة تتجاوز اللغة عجزها.

إنّ رؤيـة أدونـيس الـشعرية للغـة الـشعرية مبنـية على الخلق الذي

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت 1972، ص 200.

2 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط 3، بيروت 1979، ص 125.

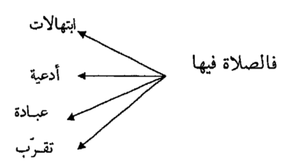
يلغي التعبير بالاعتماد على الابتكار، متخلياً عن الحوادث الواقعية، إلى جانب التفجير الذي يقيم دلالاتٍ جديدة تلغي الآلية التي تنتج مع كل دال مدلوله. وركز على وظيفة اللغة الشعرية المتمثلة في الإيحاء، مع التميز بالغموض لخلخلة القارئ ودفعه إلى أن يكون قارئاً من الدرجة الأولى، يتسلح بمرجعيات تقدر على وعيِ أدقّ جزئيات نسيج النص المقدم له وفق مراوغات مبتكرة. وتمثل كل هذه العناصر أرضية للغة الغياب التي يُعرّفها كمال أبو ديب بقوله إنّ الشاعر: « يميل بدلاً من إبراز "الشيء" أو الموضوع المعاين والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح إلى الحركة بعيداً عن "الشيء" وتجنب إبراز تفاصيله الجزئية، وإلى توجيه ضوء خفيف ظلي باتجاهه، لكن بقدر كبير من الانحراف عنه إنها لغة تمس المرئي عن بعد بلمسات رقيقة وتغيبه بطرق مختلفة »[1].

إنّ لغة الغياب تأتي من ممارسات نصية تراوغ القارئ، وتقيم معه التأثير والتأثر في تفاعل متبادل، ويكون النص هو الطرف الأقوى، لأنّ القارئ عندما يحاول إبراز قدرته على التأثير في النص نتأكد من قوة هذا الأخير وقدرته في التأثير عليه وأنّ النسق الذي يبني ذلك النص لا يمرر إلى القارئ مدلولات واضحة، لذا فعليه أن يتسلّح بحيل القراءة كملء الفراغات الدلالية ومناقشة ما لا يقوله النص.

---

1 - كمال أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988، ص 37.

وتختلف لغة الغياب عن مظاهر الانزياح(*)، لأنّ هذا الأخير يمثل طريقة تنتهجها لغة الغياب بين العديد من الطرق، ومن بين تجليات لغة الغياب في نسيج نصوص أدونيس نجد استبدال غير المألوف مكان المألوف، وهذا مظهر من مظاهر الانزياح. ففي أول قصيدة نجد "صلاة إلى الضيعة"، وهو العنوان المفتاح، لقد استبدل أدونيس صلاة إلى الله، هنا يتمثل المألوف في العلاقة القائمة التي تعودها القارئ بين "الصلاة" و"الله" بـ "صلاة إلى الضيعة".



تُغيَّب هذه الدلالات عندما تستبدل بالضيعة، والتغييب يتصاعد في إضافة علاقات جديدة بأنسنة الأشياء عبر مسار القصيدة:

« ضيعتنا تبكي
مصدور اللحن »[1]

---

* مظاهر الانزياح التي ذكرها جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 20.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، ط 1، بيروت 1971، ص 11.

إنّ السمات الملازمة لكلمة صلاة ← العبادة، تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة في الدخول معها في علاقة أن تكون حاملة لسمة القداسة والإجلال، لكن السمات الملازمة لـ "الضيعة" فيها "الخصب" و"الاخضرار"، وهذا الجمع بين كلمات لا تلتقي في السمات الملازمة أتى وفق مرجعيات أدونيس؛ فقد جمع بين القداسة والخصب لخلفية ميتولوجية تؤمن بالخصب بعد الجفاف، إلى جانب أخذه من الحضارة الفينيقية التي تؤمن بالصلاة للطبيعة من أجل الخصب. واستلهامه من الطقوس القديمة ناتج عن قناعاته بانتمائه في هذه المرحلة إلى الحزب القومي السوري الذي يقول إنّ الشام فينيقيا.

لقد نزعت "لغة الغياب" الدلالات المعتادة للكلمات وأضفت معانيَ جديدة عليها؛ و"لغة الغياب" لا تستحضر الحدث ولا ترصده في وجوده الفعلي، بل تزيحه ثم تنتج حوله دلالات جديدة. وقد سبق أن رأينا رفض أدونيس لشعر الوقائع والأحداث، يقول في قصيدة الحضور:

أفتح باباً على الأرض، أشعل نار الحضور

في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأمواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها، في الصخور[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 375.

"الحضور" في الوجود الفعلي يعني "الاقبال" و"القدوم"، لكن الشاعر أعطى دلالات جديدة غيبت الأصلية "أشعل" و"نار". لقد أعاد خلق "الحضور" بطريقته وانزاح حتى عن "المكان" على الأرض بقوله: "في المحيط"، "في الجبال"، "في الصخور". وأكّد على أنّ « الشعر فنّ لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة »[1].

لقد حرص أدونيس على الخلق اللغوي عندما انتهج قوانين توليدية فجرت اللغة بتجاوز طرائق معتادة في التعبير، وهذه كانت دعوة مجلة "شعر" في اللغة الشعرية، التي كانت تنظر للحداثة الشعرية في بدايتها، وسعت إلى إخراج اللغة من الآلية وبعث روح الدلالات المبتكرة فيها، وفق رؤى مختلفة، وهذا ما يتبناه مترجما كوهين في قولهما: « في عصرنا يُكون الابتكار أحد عناصر القيمة الجمالية »[2].

كما تمثلت "لغة الغياب" في ظاهرة تكثيف الأفعال في بعض المقاطع، مع أن الصورة تقوم على توظيف الوصف، وتكثيف النعوت لتجسيد المعاني أكثر بتقديم التشبيه والتقريب، إلا أنها تغيب مع وظائف الأفعال التي تؤدي مهامَّ جديدة إلا تقريب الأشياء إلى الذهن. ذلك لأن أدونيس ينطلق من حالة لم يعها جيداً ولا يعتمد الأفكار الواضحة التي تسجل الأحداث؛ فانطلاقه من حالة كهذه جعلته يدخل في الرمز. ففي

---

1 – ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط ، المغرب 1988، ص 77.

2 – جون كوهين: بنية اللغة الشعرية المدخل، ص 20.

قصيدته "صورة وصفية" يقول:

جفّ على خطواته قلبُه

وجفّ شيء في شرايينه

كان على عينيه نور الكفاح

لينشر عينيه ويطويهما

حيران لا يغفو ولا يستفيق

كأنّما يفـرّ من نفسه

خلف صباح مات قبل الصباح

كأنما تجفل منه الطريق[1].

إنّ هـوية الـشخص المقـدم لم تظهـر هـنا، مـع أنّ الوصف يقرب الـصور، إلا أنّ هـذا كـان وصـفاً بالأفعال، فغُيّبت الصفات (جف، كان، ينـشر، يطـوي، لا يغفـو، لا يـستفيق، يفـر، مات، تجفل...). إنّها أفعال تعمل على تجسيد المعاني إلا أن العلاقات التي حدثت مع التكثيف في الأفعـال علاقـات متنافـرة. (جـف القلـب)، (كـان على عينيه...)، (ينشر عينيه)، (لا يغفو ولا يستفيق)، (يفر من نفسه).

كمـا نلاحـظ تـرابطاً حاصـلاً بـين الأشـياء لا رابـط موضوعياً بينها (جـف، ينـشر) (لا يغفو، لا يستفيق). وهنا يمكننا الحديث عن العلاقة غـير المألـوفة بـين الفعـل والفاعل، لأن « الفعل يقوم بإبراز التناقضات

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 20.

فيرد دائماً مقترناً بنقيضه، هكذا تتوحد المتناقضات وتفرز جدلاً هو في الحقيقة جدل حركة التاريخ... »[1]. إنّها طريقة مبتدعة تساير اختلاف الواقع الراهن الذي يتطلب لغة مغايرة للغة في واقع يختلف تماماً عنه.

وتتجلى لغة الغياب في انزياح دلالة اللون في شعر أدونيس، فلم يعد اللون الأبيض إحالة على الجمال والفرح، والأسود على الحزن، والأخضر على السلام، والأحمر على الثورة، وهذه كلها دلالات اللون في الشعر القديم.

اللون في شعر "الرؤيا" تخطى الدلالة اللونية المعجمية، وأعاد التشفير اللغوي عن طريق تجاوز الدلالات الحسية الأولى. انزاح من لغة الرؤية البصرية إلى لغة "الرؤيا" لأنه ينقل العالم الباطني بدلالاته الميتافيزيقية، وكي نصل إلى بعض معانيه علينا استقبال دلالته في تفاعلها مع التراكيب بلعبة الفروض الذهنية، لأنّ « جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونياً الواقع بهرمونيا إبداعية، ونجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم... »[2].

---

1 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص 122.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1995، ص 82.

يقول أدونيس:

يا صديق اليأس والرجاء

الحجر الأخضر فوق النار

ونحن في انتظار

موعدك الآتي من السماء

ويقول أيضا:

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب[1].

لكـي نفسر دلالـة اللـون في هـذه المقاطع لا بد من ربطه بلازمته والبحث عـن قـرائن نـصية تجمعهمـا. إنّ طـرفي المقطـع هما: "انتظار الصديق" و"الحجر الأخضر فوق النار".

ولو حاولنا إقامة علاقة ذهنية بين الطرفين لأدركنا أن بين "الانتظار" و"الأخـضر" خلاصـاً؛ إنّهـا مـسافة تحول يتحقق بمجيء الصديق. وهنا لسنا بصدد القبض على دلالات اللون "الأخضر"، لكننا نبين انزياحه عن المعتاد.

إنّ "الـنار" كقـرينة تحيلـنا علـى المـرجعية الميتولوجـية، نـار "بـروميثوس". ولـو نحاول إقامة علاقة بينها (النار) وبين انتظار الصديق نـصل إلى انـتظار الخـلاص والـبعث. و"اللون" كقرينة فيها إيحاء تكون

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 504 - 506.

كنتيجة للخلاص بالنار، والأخضر عادة نربطه بالخصب والنماء، وهذه هي الدلالة المحتملة، إلا أنه خصب بعد "موت"، إنّه خصب البعث.

والمقطع الثاني يوسع الفكرة فقد أقام علاقات استبدالية تشير إلى قرائن تشير عن بعد إلى ظلال الدلالة في قوله: "ريشتك المسمومة الخضراء"، ثم "ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب". فهل من علاقة بين "الخضراء" و"منفوخة الأوداج باللهيب"؟ وبين "المسمومة" و"المنفوخة"؟ الاخضرار ربطه باللهيب، والمرجعية الميتولوجية هي التي تفك الشفرات. يوظف أدونيس اللون بطريقة جديدة، إنّه يُخرِج كلمات الألوان من الاستخدام العادي الذي يحقق الإبلاغ فقط إلى الاستخدام العاطفي بإكسابها دلالات عاطفية، وفي نقله الكلمات من الاستخدام الأول إلى الثاني اتخذ طريقاً يستند إلى الإيحاء إلى جانب الباطن العاطفي للذات الشاعرة، وعلى القارئ استحضار كل المرجعيات ليخرج النص إلى خارجه، ويمسك خيوط مرجعيات النص.

ينظر أدونيس إلى اللغة وفق طاقات كامنة يحولها إلى رموز ذاتية. وتتصاعد "لغة الغياب" مع كل قصائده، وذلك بإسقاط كل ما يرتبط بالإنسان من أفعال وممارسات على الطبيعة، وما يرتبط بها ربطه بالإنسان، وهذا ما سنراه في الثنائيات الضدية.

كما تتمثل لغة الغياب في البياض الدلالي الذي يسطّره النص داخل جسده - بتعبير بارت - خاصة وأنه يمارس التجلي والخفاء. ويلجأ الشاعر إلى هذا بدوافع متنوعة، منها ما يحقق عدم استنزاف النص

الإبداعـــي، وهـــي فـــراغات تـــشرك القـــارئ فـــي إنـــتاج الـــنص؛ وهـــذا مـــا ذهـــبت إلـــيه نظـــرية الـــتأثير والاتـــصال مـــن روّادهـــا "ايـزر" (Wolfgang Izer) في كـتابه "فعـل القراءة" (l'acte de la lecture) و« كثيراً ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات، ولهـذا فـإن القارئ كثيراً ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثاً عن المعنى الغائب أو بحثاً عن التفسير »[1].

استقى "ايـزر" بعـض أفكـاره مـن الفلسفة الظواهرية[*] التي تؤمن بالـذات وتجعلـها حاضـرة في الأشـياء وتجعـل الوعـي قائماً فيها. ولا نتوصـل إلى إدراك ظاهـرة مـا أو وعـيها إلا مـن خـلال الذات. يحتاج

---

1 - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، العدد الأول - أكتوبر نوفمبر/ ديسمبر 1984، ص 103.

* مصطلح "الظواهرية" (La phénoménologie) هي دراسة تصف مجموع الظواهر اعتمادًا على وجودها في الزمان والمكان بالاختلاف عن دراسة أسباب هذه الظواهر وقوانينها الثابتة، والابتعاد عن البحث في الحقائق المتعالية المقابلة لها.

"الظواهرية" إذا درست ظواهر الوجود فالهدف هو تحديد بنيتها والإحاطة بالشروط العامّة لحدوثها.

"الظواهـرية" إذا درسـت الفكـر تـدرس المـراحل الـتي يمـرّ بهـا الشعور من المعرفة الحـسّية إلى معـرفة الـذات، حتّـى يـصل درجـة العلـم المطلـق. يُـراجع عبد السلام المـسدّي: الأسـلوبية والأسـلوب، ص 178. ويـراجع أيـضًا جمـيل صـليبا: المعجـم الفَلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، 1979، ص 35-36.

القارئ إلى فاعلية لينتج النص، وهذا لا يتأتى إلا بتنشيط ملكة ملء البياض النصّي. يراوغ النصّ قارئه فيحاول (هذا القارئ) أن ينطلق من قدراته وملكاته لملء فراغاته، إلا أنّه يبقى متصلاً بتفاصيله، لأن تلك الفراغات خلقتها استراتيجية النص نفسها. ومناطق الفراغ التي يستطيع القارئ ملأها نوعان:

- المناطق المفصلية التي يتوقف فيها الحكي والسرد.

- ومناطق النفي (Negation) التي يقف عندها القارئ ليصححها، كأن يتصرف البطل داخل النص تصرفاً مغايراً للذوق العام فيصحح. فالقراءة حسب "ايزر" تعديلات تتوافق مع أفق القارئ أو حسب النسق الثقافي العام.

يبني أدونيس نصوصه محاولاً أن يقدم وأن لا يقدم دلالات، لأنّ طرق تنكر المعاني عنده متنوعة، منها تكثيف الرموز الذاتية التي تحتاج إلى قراءة بنيتها مع تتبع الخارج النصي، من مرجعيات ورؤى الشاعر لامتلاك المفاتيح. ويتم ذلك بمتابعة جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول، فدور القارئ الفعّال هو استحضار المدلول الغائب، خاصة وأنه يمثل تلاقي مرجعيات مختلفة، ويمثل الحداثة التي هي ثورة فكرية قبل أن تكون ثورة الوزن. والكتابة عنده تتعدد فيها "الأنا"، كما يحدث التداخل بين الذات المفكرة بموضوعها. فقد حدث الانتقال من صوت فردي واضح إلى صوت يحتاج إلى قراءات متعددة، لأن فيه سمات الذاتية واللاذاتية، ويجمع الفردية والجماعية. عندما

يشتهي القارئ نص أدونيس يدخل في مغامرة مع ذات متصدعة منقسمة إلى ذوات، وهـي فاعلـة ومفعـولة. يجد البطل المواجه لوجوده والبطل المنهزم المخذول.

إنّ تغييب الدلالة أتى من الزخم المعرفي، وكأنّ القصيدة عنده "مزيج مرجعيات ومعارف" فيه البعد "النيتشوي" الذي يضخم "الأنا":

أنا جيل في أمتي، وفـردٌ

من الجيل، بل أنا كل جيل[1]

وفـيه الفكـر الـصوفي الـذي آمـن بفكـرة وحدة الوجود التي تقول بـسريان الحـياة والجوهر الإلهي في الطبيعة جامدِها وحيِّها. تسقط كل الخصائص الإنسانية على الكون بالتشبيه والأنسنة، فتتكثف لغة الغياب:

وحّـد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وحد بي الكون بحريتي

فأيّنا يبتكر الثاني؟[2]

إنّ قيام العالم يكون بالإنسان الكامل، وهذا كان هاجس أدونيس الذي ظـل دائـم الـبحث عـن الإنـسان الـنبي « أدونيس شاعر... وصوفي وساحر وبـاطني ونـبوي في المقـام الثانـي ولعلي أستطيع أن أحتم بأن الاستغلاق

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 179.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 46.

الذي يبدو في شعره، يرتد إلى ما أسلفت... »[1].

لقد كثفت مرجعيات أدونيس لغة الغياب أكثر، وتنوعت الفراغات، ويمكننا الوقوف عند الفراغات في المنطقة المفصلية التي تكون بالنقط المتتابعة، لأن الشاعر وقف ليترك القارئ يكمل ما سمي بالصمت، وفُسّر بالصوفية. يفتتح أدونيس بعض قصائده مباشرة بالفراغات كقوله:

من الذاكرة

« ... كم نفضنا عن أغانينا الكآبة

وملأنا الأفق أجفانا وصحنا يا سحابة »[2].

إنّ الفراغات التي استهل بها تفتح للقارئ مجالاً للملء، وهي ربط النص بالسابق، إذ « تبدو الجملة الافتتاحية - في القصيدة - كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها، قد تكون حركة التهاويم الحلمية التي انتهت في... »[3].

إنّ الفراغات - في شعر أدونيس - التي نحسبها ترتبط باللغة وليس بالفضاء الخطي هي ذات مواقع مختلفة، فقد تكون في الافتتاح كما أسلفنا، وهنا يطرح تتابع القصائد، وعلى القارئ أن يعي ما سبق

---

1 - وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر 1982، ص 46.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 80.

3 - اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، ط 1، بيروت 1988، ص 78.

ليتابع ما لحق، عبر علاقات استنتاجية. وقد يكون « في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلاناً عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص »[1].

ففي قول أدونيس:

وسكرت كالقدح المدار

ألصقت أذني بالجدار... بكل

ثقب، واستمعت[2].

تساهم الفراغات في إنتاج دلالية النص، فإيقاف السطر في قوله: « ألصقت أذني بالجدار... ». إن الصورة لا تتوقف، وعلى كلّ قارئ أن يكمل المشهد. بهذا تنفتح إبداعية القارئ ويتم تحويل "لغة الغياب" إلى لغة الحضور النسبي بإنتاج نص جديد مع كل قارئ، بل مع كل قراءة.

ومن الطرق الأخرى التي تبدع "لغة الغياب" تفجير الجملة الشعرية بتراكم مكوناتها، كأن نجد الفاعل متعدداً في أغلب الأحيان، وكذا الصفة والحال والجار والمجرور والمفعول إلخ... مع أنّ في اللغة العادية بقدر ما تتوسع الجملة بمكوناتها تقدم أكبر عدد ممكن من الإبلاغات، كأن نقول: سافر الرجل، هنا إخبار بالسفر، وحين نضيف: سافر الرجل في

---

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1990، ص 128.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 206.

الطائـرة، نـضيف وسـيلة الـسفر، والمخاطـب يتوسـع الخـبر عنده بقدر إضافة عدد الكلمات؛ إلا أن اللغة الشعرية عند أدونيس، بقدر ما يضيف من كلمات يتحقق التهويم أكثر لا الإبلاغ، ففي قصيدته "لغة الخطيئة":

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

(دربي أنا أبعد من دروب

الإله والشيطان

أعبر في كتابي

في موكب الصاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف... لا جنة لا سقوط بعدي[1].

يقـوم الـضمير "أنـا" بعدة أفعال (أحرق، أقول، أعبر، أعبر، أهتف)، ومـع كـل فعـل يـتفاعل القـارئ مـع الـنص أكثر. وفي اعتقاده مع هذه الإضـافة يقـترب مـن الدلالـة، كأنه أمام لغز بقدر ما يفصل في تقريب الإجابـة يهـيم بالمخاطـب أكثـر. كمـا يوسـع في شبه الجملة (فوق الله والشيطان)، (في كتابي). ويورد التكرار بالتغيير

---

1 - أدونيس: ألآثار الكاملة، م 1 ص 368.

في موكب الصاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضراء.

فهل هناك علاقة بين (المضيئة) و(خضراء)؟

نشير إلى أنّ مع كل تضخيم لمكون الجملة تتراكم الانزياحات، وفي ذلك التراكم يبحث القارئ عن علاقة في الصور المغيبة ويقترب من الدلالة. في قصيدة "لغة الخطيئة" السابقة نجد علاقة بين "الصاعقة المضيئة" و"الصاعقة الخضراء".

"أنا" الشاعر مضخّمة تؤمن بعملها مع كل تلك الأفعال (أحرق، أقول، أعبر، أهتف). هي أنا مضخمة لأنها تؤمن بالتضحية، ولأنها تدخل في "موكب الصاعقة" في وعي، ونَعَتَها بالخضراء لأنها تضحية تأتي بالخصب، ونَعَتَها بمضيئة لأنها تضيء الدرب للآخرين. الشاعر أدونيس مؤمن بالبعث وبالاخضرار بعد اليباب.

إنّ القارئ، في متابعة لغة أدونيس يتيه إلا أنه يهتدي إلى قراءة مبنية على قرائنَ تحاول الإفلات.

وفي قصيدته "رؤيا" تتضخم الجمل بالأحوال والصفات:

أنتظر الله الذي يجيء

مكتسياً بالنار

مزيناً باللؤلؤ المسروق

أنتظر الله الذي يحار

يغضب يبكي ينحني يضيء[1]

إنّ الأحوال "مكتسياً بالنار" و "مزيناً باللؤلؤ" فيها يجد القارئ إضافة حال إلى حال. عندما يحاول أن يضع مقاربة بين النار واللؤلؤ يحتاج إلى استعادة مرجعيات أدونيس، وبالتحديد المرجعية الأسطورية. تحتاج إيحاءات أدونيس إلى الخروج عن النص واستحضار الرصيد الفكري.

حتى عند الصفات الواردة "الذي يحار"، "يغضب"، "يبكي"، "ينحني"، "يضيء"، نحتاج إلى وضع مقاربة هذه الأفعال التي تدل على صفات تجتمع في أنها ردود أفعال اتجاه الطرف الآخر.

نلاحظ إذن أن الزيادة في الكلام الشعري عند أدونيس لا يقرب المعاني بل يغيبها، والقارئ في فطنة يحتاج إلى وضع مقاربات.

إنّ أدونيس يبتعد عن التعبير ويستغل لغة الغياب في خلق المعاني. « فالشعر الجديد يجهد في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه، بطريقة جديدة »[2].

وهذا مسعى من مساعي الحداثة في بعث الروح في اللغة وتجاوز الاجترار والتقليد. إنها قضية الثورة اللغوية، وليس معنى هذا الخروج عن المعجم العربي، بل نفخ الروح في هذا المعجم بخلق دلالات جديدة لم تعرفها اللغة، ولم يتعود عليها القارئ.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 379.

2 - أدونيس: زمن الشعر، ص 19.

إنّ أدونيس الناقد في حفره داخل نصوص الشعر الذي سمي بشعر النهضة وصل إلى نتائج مفادها أن هذا الشعر لم ينهض بالشعرية العربية في شيء، لأنه لم يتجاوز دلالات الشعر القديم، فقد سار على "عمود الشعر"، ولم يقدم جديداً ما عدا بعض النماذج؛ وعندما درس التراث الشعري، وبالتحديد في العصر العباسي، وجد شعراً حديثاً لأنه استطاع أن يخرج بجديد، مقارنة بشعرية بقية الشعراء، فأبو تمام استطاع أن يحدث جديداً ويبتكر ما لم يقله الشعراء في زمانه، كذا أبو نواس الذي تفرد في نظر أدونيس. فالابتكار والخلق يبعثان على التجديد. فأدونيس الشاعر استطاع أن يكون من الشعراء الذين يعانون من مشكلة اللغة، لأنه دائم البحث عن الابتكار.

إنّ تغييب الدلالة عند أدونيس، وتكوّن لغة الغياب تعتمد أيضاً على اصطناع دلالات جديدة لم تعهدها المفردات، أو بتعبير آخر إسقاط مدلولات على دالات وشحنها بمدلولات جديدة تفاجئ القارئ وتبعثه إلى البحث بدل الكسل الإبلاغي. فكل دال هو مدلول محدد. فكل دال في كلمات شعر أدونيس على القارئ أن يبحث له عن مدلول. أليس هذا إثراء للغة مع بعث روح العصر فيها بدل البقاء في اللغة "المومياء"!

تبدو كلمات أدونيس خاصة به لأنها مليئة بدلالات يريدها، واللغة هي التي تطاوعه وليس هو من يطاوعها يقول في قصيدته "أوراق في الريح":

حولي، على وجه الضحى، صدأ

يغفو كحرباء على بابي.

ويدور مسعوراً، ويكمن لي

في شكل أظفار وأنياب

أرنو له بغدي وأغسله

بدمي وأعصابي[1]

في بلادي تمشي أمامي حفرة

صنعت من دم وعسف ومكر[2]

إنّ كلمة "صدأ" هي دال يحيلنا في الكلام العادي على مدلول هو تأكسد الحديد وتَكَوُّن طبقة فوقه. إلا أنّ "صدأ" صورة أدونيس من صنعه، وبدلالة أخرى تماماً، يتحول إلى رمز ذاتي لأنه يعطي له صفات غير موجودة في "صدأ" الحديد، إنه "يغفو"، "يدور مسعورا"، و"يغسل بالدم والأعصاب".

وفي كلمة "حفرة" دال يحيلنا على مدلول هو منخفض في الأرض، إلا أن حفرة "أدونيس" مصنوعة من دم وعسف ومكر. إن الشاعر لم يخرج عن الكلمات التي نستعملها لكن هو يخلقها، ولا يُعبر عن الأشياء بل يصنعها.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

2 - المصدر نفسه، ص 206.

إنّه يشحن المفردات بدلالات جديدة بعد أن ينزع عنها الدلالة الأصلية. وعندما يصنع الشاعر بنفسه مفردات تشير وتوحي، وتحتاج الدلالة إلى بحث متواصل، فلا يستطيع القارئ أن يستنفذ النص، لأنه رموز تحقق التراكم المجازي الذي يعيد خلق الأشياء، يتجاوز المحسوس ويتبنى الغموض.

إنّ أدونيس وهو يكتب الرموز الذاتية وفق لغة الغياب، يخدم أغراضاً كثيرة، فهو يعبر عن طائفة من الأشياء، يخلقها وفق رؤيته الخاصة، وقليلاً ما يقدم أشياء حاضرة، وإن استخدمها ليشد القارئ مبدئياً كقرائن، ثم يأخذه إلى اكتشاف الأشياء الغائبة ماضية كانت أم آتية من المستقبل. فيتصور الأشياء اللاموجودة ليكشف عن المجهول، وهنا يتم الخلق. الرموز تخدم التوقعات، ويدخل الشاعر في النبوءة.

ويمكن للخلق اللغوي أن يكون عنصراً من عناصر شعرية القصيدة الحديثة، ويكون بهذا عنصر لغة الغياب تأسيساً أو بنية لشعرية القصيدة العربية الحديثة، إلا أن الغموض الذي هو خاصية من خصائص الشعر عند أدونيس لا بد له من إعادة نظر أو تقليص وفق تحديدات حتى لا يتحول الغموض إلى إبهام. عندما تتوسع المسافة بين الدال والمدلول إلى أبعد الحدود، يتحول الكلام الشعري إلى هذيان وسفسطة.

إنّ بعض النماذج الشعرية تفرض شعريتها وجماليتها وتقترب من القارئ وفق ممارسات أخرى مع بساطتها. والذي يجب أن لا نغفله في "لغة الغياب" مساهمتها وبفاعلية في حتمية متابعة فضاء النص كاملاً أكثر

من تحرّي الجزئيات، لأن محيط هذا الفضاء يذهب كثيراً في الخفاء والسرية، لكنه يعمل وفق وحدة عضوية. مع أننا فيما سبق ذهبنا نقدم أمثلة جزئية في تحليل "لغة الغياب"، إلا أننا تحرينا الاعتماد على اللوحات المقطعية. وأن الكلمة المفردة تفقد دلالتها المعجمية داخل النسيج الشعري وتتحول إلى "خلق" آخر تجتمع فيه العلاقات والإيحاءات وكل التحويلات الجمالية؛ إضافة إلى أن السياق والتركيب لهما دورهما في اقتفاء المدلول الشعري.

إنّ السياق « يحيل ولا يحيل إلى مرجع معين: إنه موجود وغير موجود (...) يبدو أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعين ما هو كائن أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود (...)، إلا أن هذه المدلولات التي "تدعي" الإحالة إلى مراجع محددة تدمج في داخلها فجأة أطرافاً يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية »[1].

يساهم السياق في لغة الغياب بالجمع بين ما له دلالة واضحة وما ليس له دلالة واضحة، وهذا ما وضحته "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) بمرجعية ولا مرجعية اللغة الشعرية، فالمرجعية بمعنى الحضور و"لا مرجعية" بمعنى الغياب، وهذا ما يعطي اللغة الشعرية خاصية المراوغة الدلالية، فتراوغ لغة الغياب القارئ، وتجعله

---

1 - جوليا كريستينا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1991، ص 76.

يتشتت إلى حين يجمع شتات "الحضور والغياب"؛ فتتفاعل قراءته الواعية مع لغة النص تفاعلاً منسجماً مع درجة الإيحاء التي قد تكون متفاوتة.

وهنا يميز "بارت" بين أشكال ثلاثة للرغبة في القراءة، تغري القارئ، كأن يرتبط بالنص في علاقة جنسية، إذ يفتتن بكلماته ويجد لذة في بعض مناطقه، أو يتوجه نحو متابعة النص بقوة التوتر، وكلما واصل القراءة تلذذ في استنزاف النص، أو قراءة تدعو إلى كتابة النص بطريقة أخرى، أو يعيد إنتاج النص.

وفي لغة الغياب نحتاج إلى الأشكال الثلاثة، لأن فيها يتبادل القارئ والنص علاقة الاشتهاء، وفيها يتحد القارئ مع اللغة، فيجعل الكلمة تجسد ذاته مع كل تحولاتها، كما تجسد ذوات كل القراء بمختلف أفكارهم وخلفياتهم الفكرية. فهذه الكلمة تؤسس وتبني خطاباً حافلاً بالفراغات مشحوناً بالإشارات.

إنّ القصيدة الحديثة بصورة عامة حاولت أن تحقق جماليات مغايرة لجماليات القصيدة القديمة. وتحققت جماليات قصائد أدونيس في عناصرها، ومنها تغييب الدلالة، لأنه من خلال هذا العنصر يتحقق النسيج القادر على توليد دلالات متنوعة فـ « الجمالي مكمنه النسيج وقدرة العناصر على توليده نسقاً متميزاً ينهض بالبنية ويصل بها إلى نمذجة النظام، وإلى وضعه على مستواه الصافي، الشفاف حتى الخفاء

واللاحضور، أو حتى الإبهام باللانظام »[1].

اشتغل "أدونيس" في مشروعه التأسيسي لشعرية القصيدة العربية كمساهمة تثري العمل الإبداعي في اللغة الشعرية، محاولاً خلق بدائل تخرج الذوق من الاجترار والتعامل مع لغة "صماء" تتحرك وفق آلياتها البسيطة. وقد عمل على تغيير لغة التعبير بلغة الخلق التي تعيد خلق الأشياء وفق رؤية خاصة متشبعة بخلفيات ومرجعيات متنوعة المشارب، كما عمل على تفجير اللغة وغير من سمتها. وقدم خصائصها التي ترتكز على الإيحاء والإشارة والغموض.



1 - يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1983، ص 112.

2 – الثنائيات الضديّـة

إنّ الـشاعر مطالـب بلغـة مبتكـرة، وهــذا لـيس معناه ابتكار دالات لغوية جديدة غير واردة في المعجم، إلا أنّ الابتكار يكون في التشكيل، وهو التركيب المميز للدالات.

و« يعـد الخطـاب الأدبـي "خلـق لغـة مـن لغة" أي أنّ صانع الأدب يـنطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني (...) إن مفهـوم الخلـق في عملـية الإبداع الإنشائي مرتبط بقدرة الإنسان على تخلـيص الكلـم مـن القـيود الـتي يكـبلها بها الاستعمال وتطهيرها مما يتراكـم علـيها مــن ضــبابية الممارســة، فالإبــداع إحــياء للكلمــة بعــد نضوبها »[1].

---

1 – عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت ديسمبر 1983، ص 57.

أشـرنا إلى الخلـق في لغـة الغـياب، وسـنرى كـيف يـبدع أدونيس الثنائيات الضـدية لأنّ « الشعر يولـد من المنافرة »[1].

إنّ للـسياق دوراً بالـغ الأهمية في تعيين قيمة الكلمة وهو الذي ينفض عـنها الـدلالات الماضية التي تحتفظ بها الذاكرة. ويتم ذلك بطرائق متنوعة تؤلـف بـين الكلمـات للوصـول إلى تـراكيبَ تفجـر الطاقة الشعرية بالهدم الخارجي للفظة وإعادة البناء الداخلي لها.

إنّ اشـتغال أدونـيس داخـل اللغـة بالـغ الأهمية، إذ « استطاع أن يشتق لنفسه لغـة خاصة »[2]. والمتتبع لشعره سيلاحظ العلاقات التي يقيمها بين ألفاظه، وهي علاقات تحتاج إلى الوقوف عندها. فقوله:

أبحث عما يعطى للكلمة عضواً جنسياً

أبحث عما يعطي للحجر شفاه الأطفال، والتاريخ قوس قزح

والأغاني حناجر الشجر[3]

يختـصر مشروعه في اللغة الشعرية، حيث يبحث عن لذة وعن توحد مـع الطبيعة. وهنا إحالة على لذة النص (le plaiser du texte) عند "رولان بـارت"، وهـي فكـرة جنـسية تـتعلق بهـذا الجسد « المصنوع من العلاقات

---

1 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 129.

2 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3، بيروت 1981، ص 182.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 464.

الإيروسية فقط والذي يجمع بين جسد الناسخ وجسد القارئ بواسطة النص »[1].

يبحث أدونيس عن كيفية إعطاء الكلمة "عضواً جنسياً" ليجامع القارئ في لذة غير متناهية بقناعة الابتكار المشتهى. و"بارت" يقيم العلاقة الجنسية بين النص والقارئ، وهنا يتحقّق "الخلق والإبداع".

لقد بحث أدونيس في كيفية ابتكار اللغة، وتعامل مع الكلمات في سياقات، أمّا عن كيفية تأتي لذة النص في رؤية "بارت" فتكون « من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات): ينعقد الاتصال بين قوانين متنافرة (النبيل والمبتذل) مثلا... »[2].

إنّ التنافر بهذا الشكل سيسجّل ردود أفعال لدى القارئ، ويمثل نقطة فراغ دلالي يحتاج إلى ملئها، لأنّ هذا التنافر سيكون ضائقة لم يعهدها القارئ، فيبحث عن كيفية تحقّق التلاقي الدلالي.

ترتبط لذة النص في رؤية "بارت" بالانقطاعات، كأن تلتقي المتنافرات وهنا أيضاً يلتقي مع أدونيس لأنه اجتهد في الثنائيات الضدية المبنية وفق التنافر و« المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام، إنها

---

1 - عمر أوغان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1991، ص 42.

2 - رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1988، ص 116.

تـتحقق على المستوى السياقي »[1]، ففي سياق تراكيب أدونيس تحضر التنافـرات والتقابلات لتكون المفارقات، ويتمثل بهذا الشكل الاستخدام الجديـد للغـة بـ « التقاء مكونات لا تلتقي في لغة العرف، وذلك مثل: (زهـرة الكيمـياء) و(إقليم البراعم) و(غابة الرماد)، فهي مكونات تنتمي إلى عـوالم متـباعدة في الـزمان والمكـان، ويأتـي الجمـع بـين هـذه المتنافرات... »[2].

ومـع أن هـذه الظاهـرة في جمـع المتنافـرات نجـدها عـند شعراء الشعر الحديث وحتى القديم، إلا أنها تتكرر عند أدونيس، وتكاد تكون سمـة غالـبة، ووفـق آلـيات مغايرة لآليات الشعراء الآخرين، ومن بينها الدخـول مـع الطبـيعة والأشياء في تـبادل الممارسات، فتؤنسَن الأشياء ويـشيَّأ الإنسان؛ إنه يحاول أن يتقمص الوجود وأن يكون صوته متشبعاً بفلـسفة وحـدة الوجـود، وهـذه هي « الفكرة الأساس في نزعة الحداثة، تكمـن في إدراك الـتماثل بـين الطبـيعة واللغـة (...) لم تعـد الطبـيعة مجمـوعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنها تحولت إلى غابة من الرموز... »[3].

لقـد حـددت اللغـة مسمّيات الأشياء فاتضح العالم للوعي البشري، هـذا من جهة، ومن جهة أخرى اللغة تحقق الذات والغير بالحوار. ومع

---

1 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 109.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 187.

3 - أدونيس: سياسة الشعر، ص 166.

الحداثة الشعرية التقت الجهتان ودخلت اللغة في حوار مع الأشياء التي لها لغة لا يفهمها إلا من يعرف فك الشفرات والرموز، فيدخل هذا الإنسان في حوار مع العالم بكل مظاهره، وبذلك يتحقق الحوار بين الإنسان والوجود، وهذا الوجود شفرة للعلو. ومن هذا الحوار الذي جمع الإنسان بالوجود في حوار تبادل المهمات يقول أدونيس:

ألهو مع بلادي
ألمح مستقبلها آتياً في أهداب النعامة
أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة
وصاعقة، أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ
أسكن بلاداً خاصة بي، نافخاً على السماء كي
أرى رمادها وفي النوم واليقظة أفتح برعماً
وأعيش فيه
أفتح للبرق مغارات تحت جلدي وأبني
أعشاشاً، ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد في
الشفاه الحزينة كالقش، بين الحجر والخريف[1]

كلّ أفعال الإنسان وعالمه نسبها للوجود (بلادي) و(مستقبلها، أيامها)، وشيَّأ نفسه ليعيش في (البرعم)، وفتح (مغارات) بجلده. يتحرك الشاعر داخل الطبيعة والأشياء (أسقط صخرة)، (نافخاً على السماء)، (أفتح برعماً)، (أفتح للبرق)، (أعبر كالرعد)، وكأن أدونيس لا يستطيع أن يقول دون الطبيعة « من الطبيعة إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 435.

الطبيعة »[1]، وهذا ما ينتج التقابل الذي فيه اختلاف من أجل الائتلاف و« من أجل تحديد ثنائية أو خاصيتين متعارضتين من الضروري أن يوجد بينهما (قاسم مشترك) هو ما يطلق عليه اسم المحور الدلالي (Laxe semantique) بالنسبة للتعارض الثنائي (مذكر، مؤنث) نجد أن القاسم المشترك بينهما أو المحور الدلالي هو الجنس...»[2].

إنّ الثنائيات الضدية تتضاد لتلتقي وتثير شهوة القراءة. وإذا تتبعنا هذه الثنائيات الناتجة عن الإضافات "نشيد الغربة" [3]، و"قناع الأغنيات"[4] و"البربري القديس" [5] بإمكاننا وضع السمات الملازمة (Traits Inhérants) لكل كلمة وكل واحدة في سياقها، مع العلم أن السمات الملازمة هي السمات التي تلازم الكلمة مهما تنوعت سياقاتها، في قوله: "نشيد الغربة"

السمات الملازمة لكلمة "نشيد" والتي تزودنا بها المعاجم:

نشيد = [+] + رفع الصوت + الشعر الذي ينشده القوم بعضهم بعضاً...]].

---

1 - وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، ط 1، بيروت 1985، ص 135.

2- أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق، المغرب 1997، ص 39.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

4 - المصدر نفسه، ص 339.

5 - المصدر نفسه، ص 352

أما السمات الملازمة للغربة فهي:

الغربة = [+ [+ النزوح عن الوطن + البعد]] وترمز الإشارة (+) إلى أن الفعل يتطلب شيئاً ما. وعلاقة الإضافة التي تربط هذين العنصرين (نشيد الغربة) هي:

الإضافة ← اسم نكرة + اسم معرفة ← اسم نكرة معرف + اسم معرفة ولتحديد العلاقة التي تحدد الاستعمال الطبيعي أو غير الطبيعي للكلمة في علاقتها بالكلمة المجاورة نقوم بتحليل السمات المعنوية لكلمة (نشيد) في (نشيد الغربة). وردت اسما نكرة عُرِّف بالإضافة، السمات الملازمة لكلمة (نشيد) تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمة الالتقاء في جماعة بشرية، ولما كانت السمات الملازمة لـ "الغربة" تتميز بالبعد [+البعد] بتعبير آخر [− الجماعة]. ويمكننا أن نجد الالتقاء بين (نشيد) و(الغربة). فالمحور الدلالي بينهما يتمثل في (البلد الأم).

وما يهمنا هنا ليس القبض على المعنى بل البحث في البنية المولدة للدلالة لنتابع العملية مع "قناع الأغنيات".

السمات الملازمة لكلمة (قناع) والتي تزودنا بها بعض المعاجم هي:

قناع = [+ [+ ألبس + تغشى بالثوب]].

أمّا السمات الملازمة للأغنيات فهي:

الأغنيات = [+ [التصويت بالشعر + الترنيم بالغناء]].

إنّ السمات الملازمة لـ "قناع" تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة في الدخـول معهـا في علاقة أن تكون حاملة لسمة (الإنسان) لأنه هو الذي يلبس.

وفي سـياق "البربـري القـديس" تـبدو طبـيعة العلاقة بين الإشارتين (بربري) و(القديس) سلبية وهما طرفا ثنائية ضدية، فالسمات الملازمة لكلمة (البربري) والتي تزودنا بها المعاجم هي:

البربري: [+ [+ الزنج + الحبش+ القساوة + الظلم]].

إنّ السمات الملازمة لكلمة (البربري) تطلب من الكلمة الراغبة في الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمة (الظلم والتعدي)، غير أن الـسمات الملازمـة لــ "القـديس" مناقـضة لـذلك تمامـاً، ففيها (الطهارة والـنقاوة) وهـذا الالـتقاء أراده أدونـيس بدافـع دلالـي، ولا بد من بحث داخل هذا الاختلاف لنهتدي إلى الائتلاف.

إنّ الثنائـيات الـضدية لا تتـشكل داخـل الجملـة الـشعرية والتي تأتي بالإضافات فقط، وإنّما تتشكّل على أوسع فضاء بين مقطع وآخر كالتضاد على مستوى (الأنا والآخر) في قصيدة ريشة الغراب:

آت بلا زهر ولا حقول

آت بلا فصول

لا شيء لي في الرمل في الرياح

في روعة الصباح

إلا دم فتي

يجري مع السماء

والأرض في جبيني النبي

رف عصافير بلا انتهاء

آكل من عيني

أحيا، أسوق العمر في انتظار

في سرطان الصمت في الحصار

أكتب أشعاري على التراب

بريشة الغـراب

أعرف لا ضوء على جفوني

لا شيء إلا حكمة الغبار

مع خشب الكرسي

وعقب اللفافة المرمي

أجلس في انتظار

موعدي المنسي

أريد أن أجثو أن أصلي

للبومة المكسورة الجناح

للجمر للرياح

أريد أن أصلي

للكوكب المشدوه في السماء

أريد أن أحرق في بخوري

أيامي البيض وأغنياتي

ودفتري والحبر والدواة

أريد أن أصلي

لأي شيء يجهل الصلاة

بيروت لم تظهر على طريقي

بيروت لم تزهر وها حقولي

بيروت لم تثمر

وها ربيع الجراد والرمل على حقولي

وحدي بلا زهر ولا فصول

وحدي مع الثمار

من مغرب الشمس إلى ضحاها

أعبر بيروت ولا أراها

أسكن بيروت ولا أراها

وحدي أنا والحب والثمار

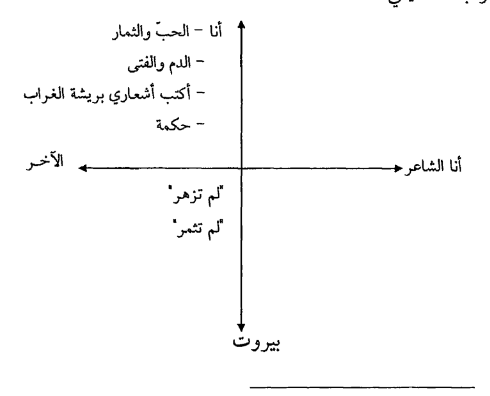
نمضي مع النهار

نمضي إلى سواها[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 491 - 492 - 493 - 494.

في هـذه القـصيدة مقطـع طويل للضمير "أنا"، ثم مقطع لـ "الآخر"، ويمثل بيروت، والعلاقة بينهما تتضح سلبية وهما طرفا ثنائية ضدية، إن العـالم المركـزي المهـم "أنـا" الـشاعر والحيز الصغير "بيروت". إن "أنا" الـشاعر تشغل الشريحة الأولى من القصيدة، أما "بيروت" فهي الشريحة الثانية. « لقد أظهر التحليل البنيوي أن القصيدة تنقسم انقساماً أفقياً إلى شـريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفـض العـالم الـذي يمـثله، يمكن أن يميز انقسام مماثل على مستوى شـاقولي في القـصيدة هـو الانقـسام الـذي يـضع الـشاعر في مـواجهة الآخـر... »[1] ويمكننـا وضـع ترسـيمة "الأنـا" و"الآخـر" لقـصيدة "ريشة الغراب" كما يلي:



---

1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، أكتوبر، 1981، ص 176.

نسب الشاعر "للأنا" قداسة "لا شيء لي... إلا دم فتي"، و"يجري مع السماء"، و"الأرض في جبينيٌ النبي رف عصافير بلا انتهاء".

إنّ أنا الشاعر تريد الثورة قد مثلت مع "بيروت" ثنائية ضدية، لأنها (بيروت) تمثل "اللاخصب". فحتى "الصلاة" التي تمثل العبادة في الكون رفضها الشاعر. والملاحظ أن "أنا" الشاعر كررت فعل "أريد" وهو للحاضر، فبنية الأولى سلسلة من أفعال مضارعة للحاضر، « آت... آت أعيش ... آكل... أحيا... أكتب... أعرف... أجلس... أريد »، لكن أفعال الطرف الآخر للثنائية الضدية "بيروت" مضارعة، مسبوقة بـ "لم" الجازمة فتحولت إلى الزمن الماضي:

بيروت: "لم تظهر... لم تزهر... لم تثمر". فالثنائية الضدية "الأنا" و"بيروت" تمثل الثنائية الضدية "الآن والماضي". كما نجد عند أدونيس الثنائيات الضدية التي يحددها السياق الزمني بين "الحاضر" و"الآتي"، وهي ثنائية مهمة في الثقافة الإنسانية، نتجت عن إحساس بأن الحاضر واقع اللاتوازن بين الإنسان وعالمه، فيه القلق ويُهدّم الجفاف، وتقضي المادية على القيم، وتتجه الذات إلى استحضار الآتي في بحث عن وجود جديد. فقصيدة "مزمور" فيها من الطقسية، تحشد الحاضر بكل مستوياته:

أحمل هاويتي وأمشي، أطمس الدروب التي تتناهى

أفتح الدروب الطويلة كالهواء كالتراب - خالقا من خطواتي

أعداء لي، أعداء في مستواي، ووسادتي الهاوية والخرائب

شفيعتي

إنني الموت، حقا

التآبين صيغي - أمحو وأنتظر من يمحوني. لا شذوذ

أكتشف نبرة لعصرنا وغـنةً

(عصر يتفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء، عصر

السحاب المسمى قطيعاً والصفائح المسماة أدمغة عصر الخضوع

والسراب، عصر الدمية والفزاعة، عصر اللحظة الشرهة

عصر انحدار لا قرار له)[1]

إلى أن يقول: **وسأبقى أنا مسيّج بنفسي** [2]

تتركـز بنـية القصيدة على "الأنا" التي تفضح الحاضر بكل خلفياته، و"الأنا" التي تؤمن بالمستقبل.

تنشأ حركة "الأنا" في القصيدة عبر مقاطع في الزمن الحاضر:

(أحمـل... أمـشي، أطمـس، أفـتح، أمحـو، أنتظـر، أعيش، أكتشف، أخلـق، أعـيش، أحتمـي، أخـرج، أكـتب، أعجـن، أتـرك، أختار، أنادي، أمحـو، أغـسل، أبقى، أحيا إلخ...). هناك تدمير لـ"الأنا" من أجل الحياة. وحـركة الحاضـر تمـثل "المحـو" في فعـل "أمحـو" وهنا يظهر الرفض. ويتمثل المستقبل من خلال فعل واحد يعطي استمرارية الحياة "سأبقى"،

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 355.

2 - المصدر نفسه، ص 357.

ولهـذا الفعـل بُعـد دلالي متمثل في المقاومة، ذلك لا يعني التوجه إلى المـوت بقدر ما يعني البعث الذي يأتي بالتغيير؛ ويمكن وضع ترسيمة توجه" الأنا" في فضح الحاضر (العصر) والتوجه نحو المستقبل:

الأنا

أحمل
أمشي
أطمس
أفتح
أمحو
أنتظر
أعيش
أكتشف
أخلق
أعيش
أحتمي

فضح الحاضر (العصر).

المستقبل (سأبقى) الاستمرارية

إنّ الثنائية الضدية (الحاضر) و(المستقبل) مسطرة، والحركة الأولى تحققت على مستوى أفعال متنوعة تكرر فيها المحو والعيش، وفي الحركة الثانية تحقق فعل "سأبقى"، ولنا أن نربط بين العناصر الثلاثة لنصل إلى النسق الدال: للعيش أو للاستمرارية لا بد من "المحو" حتى

يتحقق البقاء المستقبلي، وهنا ملامح فكر "أدونيس" في عدم الولاء للماضي، بل التوجه نحو المستقبل. وهنا يختصر الشاعر وعيه للماضي، وهذا ما فعل في تنقيبه داخل الشعر القديم، بالأخص في دراساته، باحثاً فيه عما يدل على تقبل ناموس الحركة من منظور جدلي "أمحو وأنتظر من يمحوني".

وفي قصيدته "الصخرة العاشقة" يتّضح الأمل أكثر في المستقبل والتوجه نحوه في فاعلية:

إننا ندفن النهار القتيل

إننا نكتسي برياح الفجيعة

غير أنّا غداً نهز جذوع النخيل

وغداً نغسل الإله الهزيل

بدم الصاعقة

ونمد الخيوط الرفيعة

بين أجفاننا والطريق[1]

الملاحظ أن أفعال الحاضر تتسم بالفجيعة (ندفن)، في حين أن الأفعال التي تدل على المستقبل توحي بالأمل، "نهز جذوع النخيل" وهي ثمرات التعب والولاء، "نغسل الإله الهزيل"، وفي الغسل طهارة. وفي قوله "نمد الخيوط" فيها وعي بالخطوات.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 478.

اهـتم أدونـيس بالـتقابل داخـل المقطـع، ولم يهتم بالتقابل الجزئي المتمثل في اللفظية الضدية.

وتـشكل الثنائية الضدية (مؤنث، مذكر) نسيجاً من العلاقات تحيل علـى دلالات مفـتوحة. نلاحـظ مبدئـياً أن الكلمـات المؤنـثة في بنـية القـصيدة ترتبط بالعالم القديم، ومعظم الكلمات المذكّرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يتوق الشاعر إلى اكتشافه.

يقول في قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة":

عربات النفي

تجتاز الأسوار

بين غناء النفي

وزفير النار

آه الأشعار

رحلت مع عربات النفي

الريح ثقيلة...

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها

الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشي

في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس

(...)

وبلادي امرأة من الحُمّى[1]

ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا

في خرق وسماؤنا الرمل وها نحن في مفارق الفصول

الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر

السلالة عاقر في بلادي وخرساء.

والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى

وأنت أيها المطر، أيها المطر الذي يغسل الأنقاض

والخرائب، أيها المطر الذي يغسل الجيف، ترفق أيضاً

واغسِل تاريخ شعبي[2]

كلّ الكلمات المؤنثة (عربات، الأشعار، الريح، المأساة، ذاكرة، السهول، العوانس، بلادي، امرأة، جباه، أيامنا، السنون، عواصف، سماء، الحياة، السلالة) تحيل على الزمن الماضي وعلى التاريخ القديم. والذاكرة التراثية ماض يمتد إلى الحاضر، أمّا الكلمات المذكرة (غناء النفي، زفير التاريخ، المطر) فتحيل على أمل التغيير. هي تخمينات قراءة تعتمد القرائن. فالمطر في مرجعية أدونيس يمثل الخصب والخلاص من اليباب.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 514 - 515.

الثنائية (مذكر، مؤنث) خصيصة عميقة، والعالم الآتي من المستقبل توحّد بين عالمين: عالم الماضي وعالم الراهن، مع إعادة الصياغة لهما. فالقصيدة تخلق العالم المستقبلي المبني على التجديد، وتتضح هذه القراءة من كون "الأنا" لا تنفي الأشياء ولا تلغيها بل تعيد تشكيلها.

ونشير هنا إلى أنّ أدونيس لا يرفض التراث والحضارة الموروثة، مثل ما روّجت له بعض الدراسات. إنّه صاحب رؤيا تحويلية، إذ يجمع بين المتناقضات لينتج الجديد الذي يحمل خصائص القديم والجديد. ويرى أنّ « الحاضر، في هذا الأفق من حضور الإبداعات الكبيرة فينا، إنما هو الماضي الحيّ الفعال - مفتوحاً على المستقبل وهنا يكمن المعنى العميق لما يمكن أن نسميه التراث (...) وليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي »[1].

كان انطلاقه لتأسيس مشروع الحداثة من تنقيبات داخل التراث، ولم يكن لقيط الفكر.

إنّ تمثلات الثنائيات الضدية داخل نسيج نصوص أدونيس متنوعة، فمن قصيدة لأخرى يكون هناك تنويع، ذلك لأنّ الشاعر يكره النسج على المنوال، ويعتبر كل نص إبداعاً جديداً في « كلّ إبداع شعري صراع مع اللغة، الإبداع بالأحرى، هو هذا الصراع من حيث إنّه قتل دائم للغة، من أجل إحيائها الدائم... »[2].

---

1 - أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، بيروت 1989، ص 145.

2 - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط 1، بيروت 1980، ص 272.

ففي قصيدته:

اليوم لي لغتي

هدمت مملكتي

هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي

ورحت أبحث محمولاً على رئتي

أُعلِّم البحر أمطاري وأمنحه

ناري ومجمرتي

وأكتب الزمن الآتي على شفتي،

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذّيني بحيرَتِها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي[1]

يعرض الشاعر حالتين تمثلان ثنائية ضدية داخل "أنا" الشاعر:

حالة الماضي التي تمثل الهدم:

هدمت مملكتي

هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي

كما تمثل الضياع "رحت أبحث محمولاً على رئتي".

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 397.

وبالمقابل حالة "الحاضر" الذي يمثله "اليوم"، وفيها البناء، "بناء الذات" بكل مقومات وجودها "اللغة، الأرض، الشعوب".

كل حالة تمثل بعداً شعورياً بمعنىً يفارق الحالة الثانية، العلاقة بين الحالتين مزدوجة هي علاقة تعارض في أسلوب المعالجة:

الماضي (الهدم) ←

الحاضر (البناء) →

وعلاقة اتفاق، لأنّ الحالة الثانية التي فيها البناء امتداد للحالة الأولى (الهدم). كلمة "اليوم" تعني الاستمرارية والتواصل في الزمن والممارسات بين البارحة والآن.

وللثنائيات الضدية جماليتها في شعر أدونيس لأنّه « تواق للخلق المستمر، لناموس الحياة وعلاقات الأشياء. فالشعر عنده (خرق للعادة) من أجل ذلك فهو نبوة ورؤيا وخلق، وبحث غير محدد في حرية تعبيرية كاملة حيث يغير نظام الأشياء ونظام علاقاتها... »[1].

إنّ فيها جماليات جمع متفارقات الحياة وآلية الجمع في ذكاء لا يخيّب أفق الانتظار، كما أنّ ظاهرة التضاد « يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع »[2].

---

1 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية 1987، ص 104.

2 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 37.

وجماليات التضاد أيضا تظهر في أنه قائم بين الحسي والروحي، والشاعر يملك من الروحيات ما يجعله يحتضن الروحي ويملك الحسّية فيحتضن الحسّي، فتنشأ الطاقة التي تجمع الأضداد. كما تظهر في التوالد جماليات التضاد، لأن القارئ يُعرَض عليه طرفان متناقضان يحيلان على رابط داخلي، والحدث الشعري يتولد داخل هذا الرابط الذي يبحث عن نقطة التلاقي المركزية بين المتنافرات لأنّ « الانسجام يتولد من التباينات والعالم كلّه يتكون من عناصر متعارضة (...) والشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفّرة حيث يبرز تناسب »[1].

والثنائيات الضدية تبعثر القارئ، لأنها تعتبر منعطفات تثير الانتباه، ويحس عندها باللامعقول المبدئي، لأنه استطاع جمع ما لا يجتمع. وهنا تبدأ القراءة في استيعاب التضاد جيداً، لأن القارئ تشتتت عنده القرائن التي من الممكن أن توصله إلى الدلالة دون عناء، فيتوجه لفهم سمات الحالة الأولى جيداً، والحالة الثانية التي دخلت معها في التزاوج، ثم يقيم علاقة التضاد فيحللها باحثاً عن نقطة التلاقي، خاصة وأنّ « نظام العلاقات الداخلية (correspondances) في لغة أدونيس الشعرية يقوم نظام العلاقات هذا على تقابل الأضداد، على حركة حدي الصورة الواحدة في اتجاه الآخر في فعل جذبٍ أو نقضٍ... »[2].

---

1 - جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 9.

2 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط 2، بيروت 1982، ص 107.

وهـذا التضاد يذهب بدرجة الانزياح إلى أبعد الحدود، لأن الشاعر حـريص علـى أن يقـدم فـيها تـناقض حـالات شعورية وصراع مظاهر التصادم. ولما يأتي ليقدم ذلك لغوياً يكون حريصاً أكثر على الايحاء « والـشعر عـندما يكـون كيمـياء شـعورية يصبح أداة تفجير وأداة تحرر. وتداعب الخيال ليس لفظاً جميلاً منمقاص سحرياً، الشعر أبعد من هذا لأنه يحمل طاقة التغيير والفعل، طاقة تحرير الإنسان من قيوده »[1].

ونـشير إلى أنّ التـضاد في الـشعر القـديم يخـتلف عـن التـضاد عـند أدونـيس و« يكمـن سـرّ الاخـتلاف بـين أسـلوب الـتقابل والتـضاد الـذي اسـتخدمه الـشاعر المعاصـر - وهـو أحـد عناصـر المفارقـة - وأسلوب المقابلـة والتـضاد الـذي اسـتخدمه الشاعر العربي القديم. ففي الوقت الذي ركـز فـيه الـشاعر القـديم علـى عنصر الجمع بين الأضداد حسياً في إطار البيت الـواحد معـتمداً علـى مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصـر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب (...) مستغلاً بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون... »[2].

إنّ الـشاعر يـستغل الإبهـام لأن القيود فكرية ووجودية وحضارية، ويـدخل في حـوار مـع الوجود ومع الحضارة واللغة. هنا ستعجز - إذا بقـيت خاماً - عن تقديم الرؤية بمرجعياتها، لذا فالثنائيات الضدية تساهم

---

1 - محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1993، ص 249.

2 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 213.

في تقـريب هذه الرؤية إلا أنه تقريب يحتاج لقراءة متمكنة تعتمد المعرفة والفكـر، وتـستطيع رسـم المقاربـات، خاصـة وأن الشاعر "أدونيس" دارس فلـسفة أيضاً، ولقد استطاع أن يبدع في التضاد علاقات جديدة لم يعهدها القـارئ، كالعلاقـات الـتي أقامها بين الإنسان والأشياء ليبتكرها، إلى جانب إعادة النظر في بعض الأشياء التي قدمها من خلال إقامته علاقة التضاد.

واختـصرت الثنائـيات الـضدية عـند أدونـيس عـالمين شـعوريين يحتاجان إلى وئام في مركزية أفكار القارئ.

وجمالـيات التضاد المقدم في الثنائيات الضدية في الشعر الحديث تخـتلف عـن جمـال التضاد في الشعر القديم، في المستوى الثاني يبقى محسناً بديعياً اسمه "الطباق"، وإذا توسع ليشمل عبارتين سمي "مقابلة"، همـا عُنـصران مـن علم البديع، وأثره يكون على المعنى باعتماد دلالة الألفاظ المعجمية وعلى جمال الأسلوب. و أنه محسن معنوي لا يتجاوز جملـتين. في حـين تكون الثنائيات الضدية في شعر أدونيس داخل بناء الـنص بكاملـه. ويحـتاج إلى إعـادة قـراءة، ولا يحـتاج إلى الـبحث في الدلالـة المعجمـية للألفـاظ الواردة، وتكون « كلمة السرّ فيه هي ائتلاف هـذا الخطاب المشتت في وحدة تجد فيها عناصره المتعددة معناها في ارتـباطها بغيرهـا مـن العناصـر ضـمن هـذه الـوحدة الكلية »[1]. وعلى القارئ أن يهتدي إلى المفاتيح الدلالية ليجد هذا الائتلاف.

---

1 - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية (المقدمة)، دار الآداب، ط 1، بيروت 1989، ص 18.

تحقق الثنائيات الضدية في شعر أدونيس "تفاعلاً كيميائياً" لغوياً يحقق تفجير الدلالة بقرن ما لا يقترن، فالدلالات في هذا المستوى لا يمكن بلوغها لأنها أيضاً فجرت العلاقات اللغوية المعجمية، وأحيلت على احتمالات دلالية متنوعة لا تستقر على تأويل نهائي محدد، وبهذا يكون « الشعر المعاصر انطلق من المغامرة في غير الجاهز وضد المعيار والذوق السائد حين أعطى للتنافر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة »[1].

نشير إلى أن نظرية القراءة أشادت بتعدد القراءات للنص الأدبي حتى لا ينتهي ويستنزف. ورأت أن النص الجيد هو الذي يفتح احتمالات دلالية غير متناهية، وينفتح على تعدد القراءات، حتى عندما تكون من قبل قارئ واحد، فمن قراءة لأخرى تختلف الاستنتاجات، ومع كل قراءة تتم إنتاجية ذلك النص.

ومن بين العناصر النصية التي تحقق ذلك الثنائيات الضدية، لأنّها تفتح علاقات جديدة بين الموجودات و« إنّ علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر. وأن معنى الفن الجوهري هو تلك العلاقة والظل الذي يستطيع أن يلقيه »[2].

---

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث... الشعر المعاصر، ص 168.

2 - ارشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت 1963، ص 81.

حرص أدونيس على الاشتغال في اللغة الشعرية، وأقام الثنائيات الضدية وفق رؤاه وعلى ضوء مرجعيات مختلفة، ومنها المرجعية الصوفية والتي كانت السبب في بنينة تلك الثنائيات. لذا « نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية (...) بقدر ما تنبع من نصوص التصوف، فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية. ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي»[1]. ولشدة تأثر أدونيس بالصوفيين نرى أشعاره حافلة برموزهم ورؤيتهم التي تعكس باطنيتهم، لأنّ « جمّالية التصوف تقوم كذلك على التناقض وهو يعني أنّ الشيء لا يفصح عن ذاته إلا بنقيضه: الموت في الحياة والحياة في الموت إلخ... »[2]. فالصوفي يميل إلى جمع الصور المتناقضة بصياغة فنية، خاصة لما يكون التصوف فلسفياً، لأنّ له روافد عدة كالفلسفة اليونانية بمذاهبها، والفلسفة الشرقية القديمة الفارسية والهندية والفلسفة الإسلامية ومذاهب الشيعة من الإسماعيلية الباطنية، وبإخوان الصفا، إلى جانب التشبع بالعلوم الواسعة، فالمعرفة الموسوعية كانت طابعهم. وكلّ هذا كان له بالغ الأثر في تشكيل صور الثنائيات الضدية، كذلك شأن أدونيس الذي نهل من تلك الروافد - فقد تشبع بفكرة وحدة الوجود والتي جعلته يعتقد أن قيام العالم يكون بالإنسان الكامل، (مهيار) الذي يرفض كل شيء من أجل كلّ شيء.

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 130 - 131.

2 - أدونيس: الصوفية والسيريالية، دار الساقي، ط 1، لبنان 1992، ص 140.

وينجم عن التصوف الفلسفي الغموض إلى درجة الإبهام مع التعقيد في الدلالات، مما جعل أدونيس يشتغل في الصياغات الجديدة (تركيب التضاد) ولغة جديدة مليئة بالرموز، وتحتاج إلى قراءة المرجعية: « ثمة طابع عام يطبع هذا التصوف الفلسفي، وهو أنه تصوف غامض ذو لغة اصطلاحية خاصة، ... لا يمكن اعتباره فلسفة، حيث إنّه قائم على الذوق، كما لا يمكن اعتباره تصوفاً خالصاً، لأنه يختلف عن التصوف الخالص، في أنه معبر عنه بلغة فلسفية، وينحو إلى وضع مذاهب في الوجود أساساً، فهو إذن بين بين »[1].

الملاحظ أن الغموض الذي اعتمده أدونيس كخاصية للشعر هو أحد خصائص الشعر الصوفي، أمّا اللغة فترتكز على الإيحاء وهي لغة الباطن المشكِّلة للرمز. ونزوعه إلى المطلق يجعله يوازي بين روحية الصوفية وحالات النفس الشعرية « حيث تندغم شخصية الإمام ولهجة النبوة في الحال الصوفي وعلى هذا الأساس تصبح الوردة امرأة، والحجر غمامة (...) في إطار الوحدة الكونية والتحول المستمر - والتأمل الباطني الصوفي -... »[2].

تتمثل المرجعية الأخرى التي أسّست الثنائيات الضدية عند أدونيس في الحداثة الشعرية الغربية، إذ « تمثلت الحداثة العربية - في جزء كبير

---

1 - أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة 1991، ص 187.

2 - وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص 43.

منها - أطروحات الحداثة المعرفية في الغرب (...) وظهرت بوجهها السافر في (الحداثة الأدونيسية)... »[1].

لقد استفادت الحداثة العربية من الحداثة الغربية، واستطاع أدونيس أن يستفيد من كلّ تأسيساتها. ومن بين السّاعين إلى تأسيس النظرة الجمالية والنقدية للشعر بودلير (Baudlaire) الذي نَظر لموت الجمال وضياع الإنسان وفق حداثة مكرسة لهذه النظرة، فوسع الثنائيات الضدية، وضخّم من تمثلات التعارض ممّا جعله يبتدع "كيمياء اللغة" و"نظرية التراسل" بدافع كتابة القصيدة التي تجتمع فيها المتناقضات. شأنه شأن رامبو (Rimbaud) الذي رأى أنّ « القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل (...) تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة »[2].

والحداثة أصلاً قائمة على ثنائية ضدية في كافة مستوياتها لأنها نتاج صراع بين الثابت والمتحول. وهي تعرية لتناقضات كثيرة: علمية وثورية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية، ونقط الائتلاف بينها هي الرؤيا الجديدة.

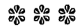
يلتقي أدونيس في تنظيراته مع تنظيرات بودلير السّاعية إلى ابتكار اللغة الشعرية التي تغامر في البحث عن المجهول.

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص 33.

2 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 113.

وللثنائيات الضدية أثرها على بنية القصيدة، إذ جعلتها مجموعة دوال لغوية مركبة، تخضع لقوانين جمالية مبتكرة، وهي بنية معقدة لأنها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوعة، وتكون مفتوحة دلالياً لأنها انسلخت عن الذاكرة الثقافية الموروثة ودخلت في ممكنات جديدة.



3 - المعجم الشعـري

تتجـرّد الألفـاظ مـن دلالـتها المعجمـية لتدخل في دلالات جديدة داخل سياق خاص بالكاتب، وفي أسلوب خاص به. ولقد سبق أن رأينا مـساعي أدونيس في خلق اللغة وتفجيرها من الداخل وكيف سعى إلى وضـع سمـات اللغـة الشعرية في مشروعه التنظيري. وكيف طبق لذلك شعرًا وأصبح كلّ "نص معجماً لذاته"[1].

إنّ اللغـة قـبل أن تكـون شعرية هي معجمية في دلالتها الخام، لذا فإنّ « كلّ بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغـة، ذلـك لأنّ الـشعر فـن "لفظـي" إذن فهـو يـستلزم قـبل كـل شـيء استعمالاً خاصاً للغة »[2]. إنّ الشاعر في تعامله مع اللغة، وأثناء الكتابة يقـوم بانـتقاء مفـردات اللغـة... وهـذه العملـية لـيست سهلة. ثم إنّه مع

1 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، تونس 1982، ص 115.

2 - جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 77.

استعمالنا اليومـي لهـذه المفردات إلا أنها تختلف اختلافاً واضحاً عند الاستعمال الشعري. إلى جانب أنه مع وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتعاملون معها، إلا أننا نستطيع تمييز لغة شاعر عن آخر، اعتماداً على قراءات متكررة. و« إنّ أدونيس استطاع أن يشتق لنفسه لغة خاصة به، وأن يُكوّن لنفسه معجماً شعرياً واضح التمييز »[1].

حتى نحيط بلغة أدونيس الخاصة نحاول متابعة معجمه الشعري و« تعـد هـذه القضية قضية فنية خالصة، وهي من مستحدثات النقد الأدبي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معاً »[2].

إنّ مجـالات دراسـة المعجـم الشعري متنوعة وكلّ مجال بنتائجه، خاصة وأنه يمثل اختيار الألفاظ وترتيبها وفق طريقة خاصة، بحيث تثير معانـيها خـيالاً جمالـياً، فهـو إذن يمـثل التميـز الـذي تفـرّد بـه الـنص الإبداعي، بل ويتفرد به الشاعر. كما أنّه هو مفتاح النصوص، وهو الذي يحـدد هويـتها الإبداعـية فـ « إذا مـا وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء علـى التسليم بـأن لكـل خطاب معجمه الخاص به (...) فالمعجم لهذا وسـيلة للتمييـز بـين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور (...) لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح

---

1 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 182.

2 - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط 1، لبنان 1986، ص 241.

النص أو المحاور التي يدور عليها »[1].

أمّا كيفية قراءة المعجم فتكون بمتابعة الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر إلى جانب متابعة ترتيب الشاعر للألفاظ. فـ « الألفاظ حقول بارزة والجملة ظواهر بارزة »[2].

إنّ علم الدلالة في متابعته دلالة الألفاظ يقوم بدراسة الحقل الدلالي (Le champ Sémantique) باعتبار أنّ الدلالة كامنة في النص من خلال عدة حقول دلالية تتأرجح في بؤرة الدلالة، ويصل إلى ذلك من خلال التحري داخل التكرارات والمترادفات والكلمات المفاتيح. ويعتبر غريماس (A.J. Greimas) من المطورين لقضية الحقول الدلالية عند اللسانيين. ويمكننا أن نستفيد منه في كيفية البحث عن الحقول الدلالية في شعر "أدونيس".

نتنبه في توجهنا لقراءة القصيدة على أساس أنها مجموعة متتابعة من المفردات، وباعتماد معانيها المعجمية، إلى وجود مترادفات في المعاني، وبتعبير آخر معان متقاربة تجعلنا نؤلف منها حقولاً دلالية.

وإذا ما اقتصرنا على دراسة المعجم الشعري من خلال حقوله الدلالية فقط، فإننا سنقع فيما وقعت فيه الأسلوبية في بداية منهاجها، لذا علينا أن

---

1 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب 1986، ص 58.

2 - خالد سليمان، خليل حاوي: دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، العدد 1، 2 ماي 1989، ص 48.

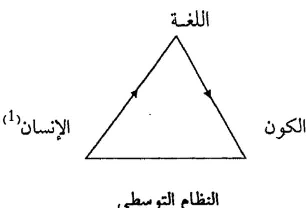
نحلّل النص الشعري في معجمه بمتابعة الحقول الدلالية، وفي تراكيب هذا المعجم بمتابعة الجمل، فـ« يمكن أن ننظر إلى المعجم من زاويتين مختلفتين نستطيع أن نسمي الأولى التركيبية، والثانية الدلالية، فالتركيبية ترى في المعجم مكوناً أساسياً وجوهرياً تتأسس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها »[1].

ويمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل المعجم الشعري عند "أدونيس"، وهي أنه من النظرة الأولى يتبين في حقلين دلاليين رئيسيين يستمران عبر مسار كل قصائد أدونيس، وهو حقل "الكون" بما فيه "الطبيعة والأشياء"، وحقل "الإنسان" بكل ممارساته، وعبرهما يتم التكامل الفني بين الفنان والوجود. فعالم الأفكار من خلال هذا التكامل يمارس واقعيته بمعانقته الأشياء والبروز من خلالها، فتكتَشَفُ من جديد أو يدخل في حوار معها.

وقد تنبه (الفريق مو) وتوصل بعد دراسات متواصلة على نصوص شعرية متنوعة إلى بناء هذا النظام الثلاثي الذي نتبناه نحن، لأنه يتلاءم مع قراءتنا لمعجم أدونيس:

---

1 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 58.



النظام التوسطي

تنتمـي كـلّ الحقـول الدلالـية لأشـعار أدونـيس إلى أحـد العناصر المـؤلفة لهذا النظام التوسطي، ففئة اللغة تمثل ظواهر الوظيفة التواصلية الإبلاغـية، وفـئة الكـون تـشير إلى كل ما هو موجود خارج الإنسان من ظواهـر طبيعـية وحركية الأشياء، بالأحرى كلّ الموجودات المحسوسة. وفـئة الإنـسان تحـوي كـل مـا يتصل بهذا الكائن من مظاهر فزيونومية وظواهـر... . وثنائـية الإنـسان والطبيعة يقف عندها الشاعر في تنظيراته « فما يصح على أشياء الطبيعة يصح على أشياء الإنسان »[2].

علينـا إذن مـتابعة الحقلـين الدلالـيين (الكـون) و(الإنسان) عبر الآثار الكاملـة المجلـد الأول. إلا أنّـه مـن غير المجدي أن نقوم بعملية الإحصاء بطـريقة آلـية لحـساب عدد المرات التي تكررت فيها ألفاظ الكون وألفاظ الإنـسان. ولأنه داخل حقل الكون هناك حقول فرعية، وداخل حقل الإنسان حقول أخرى يمكننا التصنيف كالآتي:

---

1 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1988، ص 134.

2 - أدونيس: كلام البدايات، ص 204.

الجدول الأول: الحقل الدلالي "الإنسان" - الحقل الفرعي: "ألفاظ الجسد"[1]

العين								اليد					القلب			
11/1	39/1	80/1	123/1	147/1	214/2	259/2	285/2	18/1	90/1	142/1	219/2	288/2	18/1	102/1	177/1	254/2
11/1	39/1	82/1	124/1	147/1	215/2	260/2	288/2	22/1	93/1	148/1	219/2	302/2	20/1	116/1	179/1	258/2
12/1	40/1	83/1	125/1	160/1	216/2	262/2	288/2	35/1	96/1	148/1	219/2	303/2	22/1	119/1	183/1	262/2
12/1	44/1	84/1	126/1	161/1	217/2	266/2	294/2	38/1	98/1	151/1	220/2	303/2	22/1	124/1	184/1	277/2
14/1	46/1	87/1	126/1	169/1	220/2	266/2	298/2	53/1	101/1	164/1	222/2	303/2	25/1	131/1	184/1	291/2
18/1	46/1	95/1	126/1	171/1	222/2	267/2	299/2	53/1	113/1	164/1	228/2	304/2	38/1	132/1	186/1	295/2
20/1	49/1	95/1	127/1	174/1	229/2	268/2	301/2	53/1	119/1	168/1	231/2	310/2	60/1	132/1	210/2	301/2
20/1	52/1	97/1	130/1	174/1	230/2	268/2	301/2	55/1	119/1	171/1	231/2		61/1	132/1	215/2	
22/1	69/1	97/1	131/1	174/1	234/2	269/2	302/2	60/1	130/1	171/1	251/2		61/1	138/1	215/2	
26/1	69/1	102/1	131/1	178/1	237/2	270/2	309/2	69/1	131/1	171/1	254/2		69/1	141/1	217/2	
26/1	72/1	106/1	132/1	184/1	240/2	270/2	314/2	69/1	137/1	178/1	260/2		76/1	142/1	217/2	
27/1	74/1	107/1	133/1	199/2	241/2	271/2		77/1	137/1	202/2	267/2		86/1	142/1	218/2	
27/1	77/1	107/1	134/1	199/2	245/2	277/2		78/1	137/1	215/2	271/2		100/1	153/1	221/2	
28/1	78/1	115/1	135/1	211/2	245/2	278/2		83/1	138/1	215/2	286/2		100/1	153/1	228/2	
34/1	79/1	117/1	147/1	212/2	254/2	283/2		85/1	141/1	219/2	286/2		100/1	172/1	228/2	

1 - يشير الرقم الأول إلى رقم المجموعة الشعرية أما الأرقام التي تلي الخط المائل فتشير إلى رقم الصفحة التي وردت فيها الكلمة مثلا: 11/1 - 1 يعني المجموعة الأولى قصائد أولى، 11 هي الصفحة.

تابع للجدول الأول: "ألفاظ الجســـد"

الدم			الفم		الصدر			الوجه			القدم	الشرايين	الأصابع	الشعر	الثدي	الأنف
14/1	105/1	238/2	17/1	134/1	13/1	102/1	163/1	11/1	199/2	311/2	14/1	61/1	44/1	131/1	11/1	34/1
16/1	115/1	239/2	28/1	138/1	15/1	102/1	170/1	49/1	211/2	313/2	15/1	141/1	63/1	131/1	96/1	
17/1	125/1	267/2	33/1	144/1	19/1	103/1	179/1	64/1	214/2	316/2	17/1	152/1	131/1	133/1	129/1	
19/1	136/1	269/2	33/1	147/1	34/1	113/1	181/1	66/1	215/2		49/1	152/1	153/1	135/1	135/1	
21/1	141/1	269/2	45/1	147/1	35/1	114/1	186/1	73/1	219/2		267/2	181/1	153/1	206/2	137/1	
26/1	141/1	275/2	49/1	158/1	36/1	116/1	211/2	76/1	219/2		285/2	215/2	199/2	223/2	143/1	
39/1	159/1	281/2	49/1	160/1	39/1	117/1	227/2	77/1	229/2		287/2	215/2	280/2	246/2	294/2	
44/1	178/1	282/2	57/1	165/1	59/1	117/1	254/2	82/1	240/2		303/2	227/2	300/2	251/2		
45/1	198/2	311/2	72/1	171/1	61/1	129/1	267/2	83/1	269/2		312/2	237/2				
47/1	206/2	313/2	109/1	184/1	78/1	135/1	268/2	106/1	284/2			277/2				
49/1	227/2		127/1	202/2	78/1	135/1	270/2	151/1	284/2			277/2				
57/1	228/2		129/1	213/2	85/1	141/1	282/2	159/1	285/2			280/2				
61/1	235/2		130/1	251/2	91/1	147/1	294/2	169/1	291/2			284/2				
90/1	236/2		131/1	281/2	94/1	150/1	299/2	174/1	310/2							
91/1	237/2		132/1	310/2	98/1	157/1	303/2	198/2	310/2							

الجدول الثاني

الحقل الدلالي "الكون" - الحقل الفرعي "ألفاظ الطبيعة"

الأرض					النار					الشمس			الصخور		الفجر	
14/1	100/1	158/1	218/2	262/2	32/1	102/1	221/2	264/2	272/2	12/1	109/1	227/2	34/1	235/2	13/1	234/2
23/1	100/1	164/1	222/2	271/2	39/1	102/1	221/2	264/2	281/2	13/1	115/1	233/2	37/1	238/2	13/1	310/2
31/1	103/1	166/1	223/2	280/2	39/1	102/1	229/2	264/2	288/2	13/1	116/1	236/2	50/1	238/2	25/1	311/2
33/1	104/1	167/1	227/2	291/2	48/1	113/1	233/2	264/2	291/2	24/1	117/1	252/2	56/1	238/2	32/1	311/2
35/1	108/1	167/1	227/2	293/2	49/1	117/1	239/2	265/2	291/2	32/1	117/1	253/2	57/1	251/2	35/1	313/2
47/1	116/1	171/1	228/2	295/2	49/1	117/1	245/2	265/2	295/2	40/1	125/1	267/2	86/1	257/2	42/1	315/2
47/1	117/1	171/1	229/2	301/2	49/1	117/1	246/2	265/2	296/2	57/1	150/1	268/2	86/1	258/2	43/1	
47/1	130/1	171/1	230/2	301/2	49/1	134/1	251/2	265/2	304/2	59/1	151/1	283/2	97/1	259/2	78/1	
57/1	130/1	172/1	231/2	307/2	50/1	136/1	251/2	265/2	306/2	62/1	154/1	294/2	127/1	259/2	94/1	
58/1	136/1	172/1	236/2	307/2	61/1	137/1	252/2	266/2		66/1	169/1	296/2	135/1	259/2	102/1	
61/1	138/1	174/1	236/2	308/2	73/1	138/1	253/2	266/2		66/1	186/1	301/2	135/1	285/2	109/1	
64/1	141/1	175/1	236/2	311/2	82/1	138/1	254/2	267/2		66/1	186/1	305/2	143/1	301/2	126/1	
69/1	143/1	178/1	237/2		83/1	138/1	255/2	267/2		72/1	206/2	309/2	158/1	307/2	132/1	
90/1	147/1	180/1	240/2		84/1	139/1	257/2	270/2		78/1	209/2	310/2	160/1	315/2	134/1	
90/1	147/1	182/1	241/2		88/1	157/1	260/2	271/2		78/1	214/2		168/1		154/1	
90/1	147/1	186/1	246/2		89/1	198/2	260/2	271/2		78/1	215/2		176/1		156/1	
91/1	150/1	186/1	254/2		90/1	211/2	263/2	271/2		94/1	216/2		186/1		206/2	
95/1	152/1	215/2	260/2		94/1	220/2	264/2	272/2		101/1	220/2		219/2		230/2	

تابع الجدول الثاني – الحقل الدلالي "الكون"

العاصفة		الأشجار		النجوم		السماء	الجبال	التراب	الطين	الظلال	الضيعة
22/1	210/2	26/1	130/1	44/1	227/2	47/1	34/1	23/1	33/1	11/1	11/1
24/1	216/2	26/1	149/1	44/1	229/2	47/1	86/1	47/1	33/1	11/1	11/1
52/1	235/2	27/1	184/1	44/1	236/2	87/1	93/1	135/1	37/1	95/1	11/1
62/1	239/2	27/1	187/1	47/1	260/2	90/1	98/1	148/1	61/1	98/1	
71/1	239/2	31/1	187/1	56/1	278/2	103/1	147/1	202/2	72/1	147/1	
77/1	239/2	34/1	221/2	79/1	280/2	104/1	152/1	230/2	94/1	147/1	
86/1	256/2	37/1	235/2	95/1	281/2	117/1	154/1	267/2	116/1	149/1	
97/1	270/2	57/1	256/2	100/1	314/2	125/1	160/1	271/2	316/2	182/1	
124/1	277/2	61/1	267/2	134/1		138/1	166/1	310/2		222/2	
130/1	295/2	90/1	269/2	148/1		143/1	166/1	316/2		234/2	
131/1	295/2	91/1		149/1		206/2	177/1			306/2	
131/1		91/1		169/1		217/2	221/2				
170/1		127/1		176/1		222/2	256/2				
175/1		130/1		180/1		263/2					
198/2		130/1		211/2		269/2					

الجدول الثالث

الحقل الدلالي "الكون" - ألفاظ الخصب والحياة

الحياة				الزرع		الأزهار		السحاب		الينابيع		البحر		الماء	الحقل	النهر	الربيع
13/1	141/1	212/2	276/2	35/1	147/1	27/1	184/1	24/1	132/1	13/1	292/2	39/1	305/2	28/1	35/1	33/1	15/1
13/1	148/1	214/2	280/2	35/1	147/1	34/1	184/1	33/1	134/1	72/1	310/2	65/1	307/2	28/1	78/1	57/1	16/1
15/1	151/1	215/2	281/2	48/1	198/1	55/1	235/2	34/1	218/2	76/1	315/2	74/1	310/2	34/1	85/1	81/1	104/1
16/1	152/1	234/2	282/2	55/1	166/1	61/1	235/2	35/1	238/2	82/1		80/1		61/1	85/1	92/1	133/1
27/1	153/1	235/2	283/2	56/1	169/1	72/1	257/2	36/1	260/2	82/1		86/1		78/1	88/1	97/1	153/1
33/1	154/1	235/2	284/2	79/1	175/1	79/1	262/2	48/1	269/2	91/1		143/1		79/1	104/1	133/1	175/1
39/1	156/1	236/2	284/2	85/1	176/1	79/1	269/2	52/1	270/2	91/1		148/1		79/1	113/1	231/2	227/2
79/1	161/1	237/2	288/2	86/1	176/1	79/1	270/2	56/1	303/2	96/1		160/1		81/1	118/1	269/2	257/2
93/1	161/1	237/2	293/2	87/1	176/1	80/1		77/1		127/1		170/1		104/1	123/1	269/2	269/2
100/1	167/1	238/2	295/2	87/1	176/1	86/1		77/1		131/1		170/1		113/1	124/1	270/2	270/2
108/1	168/1	239/2	295/2	87/1	215/2	127/1		80/1		153/1		180/1		163/1	149/1	الأمطار	الحصاد
108/1	169/1	240/2	298/2	91/1	230/2	133/1		80/1		153/1		184/1		186/1	172/1	35/1	104/1
108/1	169/1	256/2	306/2	91/1	280/2	140/1		97/1		215/2		186/1		209/2	175/1	36/1	158/1
109/1	171/1	262/2	308/2	104/1		140/1		98/1		219/2		187/1		222/2	176/1	80/1	166/1
116/1	172/1	262/2		104/1		141/1		104/1		235/2		187/1		235/2	234/1	261/2	234/2
125/1	172/1	262/2		123/1		149/1		104/1		239/2		220/2		269/2	269/2	269/2	270/2
131/1	185/1	264/2		130/1		172/1		116/1		256/2		256/2			270/1	270/2	276/2
136/1	202/2	264/2		131/1		175/1		125/1		269/2		286/2				270/2	
138/1	206/2	265/2		138/1		178/1		125/1		269/2		293/2				311/2	
139/1	207/2	270/2		138/1		182/1		129/1		270/2		304/2					

الجدول الرابع

الجدول الدّلالي "الكـون" - ألفاظ المـوت والجـذْب

الموت					البكاء		الظلام		الجراد		النعش	الجفاف	الرماد	القبر	العلق	الجوع	الركام
12/1	119/1	215/2	257/2	284/2	14/1	280/2	41/1	255/2	16/1	217/2	14/1	20/1	42/1	14/1	13/1	18/1	164/1
14/1	133/1	216/2	258/2	285/2	27/1	294/2	43/1	257/2	22/1	236/2	33/1	20/1	88/1	14/1	20/1	18/1	228/2
44/1	133/1	218/2	258/2	294/2	48/1	306/2	64/1	263/2	22/1	266/2	72/1	27/1	104/1	14/1	32/1	19/1	255/2
44/1	141/1	219/2	260/2	295/2	63/1	310/2	94/1	265/2	26/1	276/2	116/1	39/1	203/2	15/1	42/1	22/1	255/2
45/1	143/1	227/2	260/2	299/2	83/1	311/2	95/1	265/2	61/1	305/2	134/1	58/1	239/2	17/1	50/1	35/1	255/2
82/1	143/1	230/2	263/2	302/2	83/1	311/2	115/1	266/2	74/1	311/2	210/2	92/1	252/2	26/1	69/1	35/1	258/2
82/1	144/1	237/2	263/2	305/2	85/1		129/1	266/2	74/1	312/2	214/2	118/1	253/2	27/1	74/1	58/1	259/2
83/1	156/1	238/2	264/2	308/2	109/1		153/1	276/2	82/1	312/2	229/2	149/1	257/2	47/1	96/1	58/1	260/2
84/1	159/1	238/2	264/2	308/2	118/1		161/1		98/1		230/2	152/1	260/2	113/1	125/1	88/1	266/2
94/1	162/1	241/2	268/2	310/2	123/1		164/1		141/1		230/2	159/1	264/2	147/1	135/1	158/1	266/2
99/1	164/1	241/2	268/2	313/2	140/1		164/1		148/1		256/2	212/2	265/2	158/1	157/1	171/1	270/2
102/1	166/1	241/2	270/2	315/2	148/1		174/1		148/1		270/2	227/2	266/2	172/1	177/1	183/1	الخريف
103/1	166/1	252/2	276/2		158/1		199/2		148/1		270/2	265/2	268/2		278/2	202/2	19/1
109/1	171/1	253/2	276/2		166/1		206/2		157/1		283/2	265/2	270/2		278/2	257/2	100/1
113/1	178/1	253/2	279/2		177/1		211/2		158/1		312/2	266/2	270/2				227/2
114/1	178/1	253/2	279/2		182/1		222/2		167/1		312/2						227/2
115/1	179/1	254/2	280/2		221/2		227/2		170/1		313/2						العذاب
118/1	207/2	256/2	281/2		229/2		228/2		179/1								18/1
118/1	212/2	256/2	281/2		230/2		237/2		180/1								158/1
119/1	215/2	256/2	282/2		231/2		255/2		182/1								299/2

ملاحظات:

نظـرًا لـصعوبة إيـراد جمـيع الـصيغ التي وردت عليها الكلمة عند الـشاعر اكتفينا عـند جمـيع الجداول بإيراد صيغة واحدة للكلمة، وفي بعـض الأحـيان نأخـذ بعـين الاعتـبار المترادفـات أو المعنى أو الجزء، وهكـذا بإمكـان كـل كلمـة أن تمـثل حقـلاً دلالـياً فـرعياً، مثل الحقل الأساسـي "الإنـسان" لـه حقـل فرعـي "ألفاظ الجسد" كما له حقل فرعي آخر لعضو في الجسد بكل مترادفاته ومعانيه وأجزائه.

الجدول الأول (ألفاظ الجسد):

أ - العـين ← حاضـرة في الآثـار الكاملـة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر هذه المفردات: الحاجبين، الأهداب، الجفن، الأحداق، البصر، مقلتي ← 118 مرة.

ب - الـيد ← حاضـرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى وأوراق في الريح عبر المفردات: السواعد، الذراع، الأصابع، راحتاه، الكف ← 67 مرة.

جـ - القدم ← حاضرة عبر المفردات: الساق ← 9 مرات.

د - الـثدي ← حاضـر عـبر المفـردات: الـنهدين، الحلمـتين ← 7 مرات.

هـ - القلب ← حاضر عبر المفردات: الخفقات، الفؤاد، النبض ← 52 مرة.

و - الشرايين ← حاضر عبر المفردات: العروق، الوريد ← 13 مرة.

ز - الفم ← حاضر عبر المفردات: الشفتين، الثغر ← 30 مرة.

الجدول الثاني (ألفاظ الطبيعة):

أ - الأشجار ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: الدوالي، أغصان، الظل، البراعم، التفاح، السرو، التوت، النخيل، الصنوبر، أرز، الكرمة، سنديانة، الكرز ← 25 مرة.

ب - الأرض ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: التراب ← 85 مرة.

جـ - العاصفة ← حاضرة عبر المفردات: الريح، الصاعقة، الإعصار، الزوبعة ← 26 مرة.

د - التلال ← حاضرة عبر المفردات: الروابي، السهول ← 11 مرة.

هـ - النار ← حاضرة عبر المفردات: الحريق، الدخان، الجمر، أحترق، اللهيب، تشعل ← 81 مرة.

و - الصخور ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: الحصى ← 31 مرة.

ز - الجبال ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: الأعالي، القمم ← 15 مرة.

الجدول الثالث: ألفاظ الخصب والحياة:

أ - الحياة ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: الدنيا، فعل يحيا، حي ← 74 مرة.

ب - الانبعاث ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: البعث، والفعل انبعث ← 7 مرات.

جـ - الماء ← حاضر عبر المفردات: دفق، السلسبيل، الطوفان ← 17 مرة.

د - النهر ← حاضر عبر المفردات: الشلال، الأودية ← 10 مرات.

هـ - السحاب ← حاضر عبر المفردات: الغيوم، الغمام، غمائم، الضباب ← 28 مرة.

و - البحر ← حاضر عبر المفردات: الموج، الشاطئ، العباب، بحيرة ← 23 مرة.

ز - الينابيع ← حاضرة عبر المفردات: الجداول، السواقي ← 23 مرة.

حـ - الزرع ← حاضر عبر المفردات: المحراث، السنابل، القمح، البذور ← 33 مرة.

ط - الأزهار ← حاضرة عبر المفردات: الياسمين، الورد ← 28 مرة.

الجدول الرابع: "الموت والجدب"

أ - الموت ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: جثث، مات (بمشتقاته) ← 96 مرة.

ب - الجوع ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: جاع (بمشتقاته) ← 14 مرة.

جـ - البكاء ← حاضر عبر المفردات: الدموع، الأنات، الآهات، الأنين، انتحاب ← 27 مرة.

د - القلق ← حاضر عبر المفردات: الحيرة ← 14 مرة.

هـ - الظلام ← حاضر في الآثار الكاملة عبر المفردات: الدجى، معتمة، العتمات ← 28 مرة.

و - الفقر ← حاضر عبر المفردات: تكدح ← 12 مرة.

ز - النعش ← حاضر عبر المفردات: القبور، يدفن، الرمس ← 17 مرة.

جـ- الجفاف ← حاضر عبر المفردات: القفر، الظمأ، الجدب، اليبس، اليباب ← 15 مرة.

بالنسبة للحقل الدلالي (الإنسان) ركزنا فيه على أعضاء الجسد، مع كل عضو حقل فرعي.

ولم نعمد إلى الحقول الأخرى كأفعال الإنسان تفادياً لتراكم العمليات الإحصائية وتعقيد فعل التلقي.

التحليل:

إن النظرة المتفحصة في جدول ألفاظ الجسد (الجدول الأول) تخرج بالملاحظات الملخصة فيما يلي:

- ألفـاظ الجسد ذات دلالة إيجابية لأنها توحي بقدرة الإنسان على متابعة الكون والاتحاد معه عبر حاسة العين واليد والفم.

- ألفـاظ جُرّدت من الدلالة الجنسية في بعض القصائد، خاصة في توظيف الثدي (النهدين)، وانزاحت دلالتها إلى دلالة أخرى غير جنسية.

- تـرفّع أدونـيس عـن ألفـاظ الـبذاءة فالـشفتين لهما دلالة أخرى، وذلك لأن أدونيس منشغل برؤى وجودية وفلسفية.

- الواضـح أن الـشاعر يمـيل إلى اسـتعمال ألفاظ الجسد التي تبين حـركية الوعـي الإنساني للبحث عن الجديد. فلقد وظّف "العين" و"اليد" و"القلـب" و"الـصدر" و"الفم" بكثرة مقارنة بالأعضاء الأخرى، وكل عضو بدلالة تحتكم لسياقات متنوعة، ونشير إلى أن هذه الأعضاء خرجت عن دلالتها المعجمية، لأنه ينسبها في بعض السياقات للطبيعة:

قالت الأرض في جفوني آباد

وساع، وفي شفاهي سؤال

بي الجوع إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى، وكان الجمال...

وسهولي مكسورة الجفن، لا يلعب

فيها قمح ولا سنبال[1].

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147.

ـالأرض هـنا نـسب لهـا بعـض أعـضاء الإنسان (جفوني، شفاهي، صـدري، الجفـن). يحـاول بهـذا تجـسيد رؤيـته في وضـع الأرض التي تـتطلب التغيير والتجديد. فقد أنسنها، وأرادها موحدة تحت راية سوريا العظمى في ظل الحزب القومي السوري.

- أمّـا الجـدول الثاني (ألفاظ الطبيعة) فكلمة الأرض حاضرة على أوسـع ما يمكن لأنها الشغل الشاغل للشاعر، إذ وردت خمسًا وثمانين مـرة، وحـضرت الـنار بنـسبة عالـية إحدى وثمانين مرة، وتقاربت نسبة حـضور الـنار بـالأرض، وهـذا لـيقدم حنيـنه بمـا كـان يأمل به الحزب القومي السوري من عودة سوريا العظمى ووحدتها، فالنار وفق دلالاتها الميتولوجـية هـي نـار بيرومثيوسـية تحمـل معهـا التمرد والنور، وفيها ثورية المواجهة للقوى المعادية لتوحد بلاد الشام والرجوع إلى فينيقيا. وفـيها أيـضاً نـار أسـطورة "الفينيق" الذي يحترق وينهض من رماده من جديد. وهذا ما سنوسعه عند تناول الجانب الأسطوري.

- بالنـسبة للحقـل الدلالـي (الكـون) ركزنا في الكون على الحقل الفرعـي "الطبـيعة" وعلـى "حقـل الخـصب والحـياة" ونقيـضه "المـوت والجـدب"، لأهمية هذه الحقول في اختزال رؤى الشاعر. وأول ملاحظة هـي أن ألفـاظ الطبـيعة تُنـسب للإنسان، وأفعال الإنسان تنسب للطبيعة. وهذا ما أدرجناه في فكرة وحدة الوجود الصوفية التي ترى أن كل شيء في الوجـود هـو تجـلٍ من تجليات الله. والشاعر يدخل معها في مبادلة الممارسـات، ثـم مـن خلال هذا بين قدرة الإنسان النبي الذي يعيد خلق تجليات الله:

أبداً، نخلق الوجود ونعطيه

حياة، كما نرى ونشاء

قطرات في أكفنا فلق الصخر

عبيراً، واهتزت الصحراء[1]

تلخص مفردات معجم "أدونيس" بحقولها الدلالية رؤية الشاعر، فهو « شعر أنا حيث تتخذ الطبيعة مسرحاً، ولا ترى في العالم سوى طبيعته... »[2]. فمعظم القصائد في الآثار الكاملة م1 تقوم على المواجهة بين الموت والحياة، وبين الإنسان والكون بالانجذاب على غير الرؤية السابقة. إن الشاعر يبني من خلال الموت حياة جديدة، ويتوجه إلى الموت دون حزن واقعي، وهذا ما سطرته أسطورتا تموز، وفينيق...

إنّ ألفاظ "الموت والجدب" ما كانت إلا لتحقق الانبعاث بألفاظ الخصب والحياة فـ "الموت" بالنسبة لأدونيس وقد تكرر (96 مرة) يمثل قطب العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية، لأنه يعني الواقع الذي يأتي بالخلاص كحتمية للخصب والحياة. وهذه فكرة الشعراء التموزيين[*] الذين يشاركون في أسطورة تموز وهي فكرة البحث عن التجديد بتجاوز الواقع الذي يمثل "الأرض الخراب"[**]، فيها الجفاف

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 168.

2 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دار إفريقيا الشرق، الدار البضاء المغرب، ص 15.

* يراجع كتاب أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 9.

** إشارة إلى قصيدة إليوت: الأرض الخراب.

والقفر وفيها الحضارة المتعفنة، وبقايا أفكار رثة، والناس ينتظرون الأمطار، لأنها تخصب الحياة من جديد، لأجل الاخضرار، وهي إحالة على تجدد الحضارة، الأمر الذي يلخص مرجعيات أدونيس الميتولوجية التي اجتمعت مع فكره الفلسفي.

نلاحظ من خلال الحقول الدلالية وجود حقول دلالية أساسية تمثل العمود الفقري أو بؤرة دلالات النصوص. لقد تكرّرت العين 118 مرة، وفيها قدرة الإنسان على تحري الموجودات.

تكررت الأرض 85 مرة، والنار 81 مرة، والموت 96 مرة، والحياة 74 مرة.	هذه عناصر مهيمنة على النسيج النصي وهو يسعى لإنتاج دلالاته وهي دوال مفاتيح لفهم رؤى الشاعر.

وندرك أنّ المنطلق لفهم الشعر هو أنّ « اللغة الشعرية رمز للعالم كما يتصوره الشاعر كذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي، لا بدّ أن نفهم الشعر على هذا الأساس »[1]. يتعامل الشاعر مع الكلمات الخام ويحاول أن يشحنها برؤاه و « ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره، يكون قد أقام فيها صراعا بين مادتها

1 - عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص "مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1987، ص 101.

الأولية وطبيعتها الفنيّة. وهذا التحول وهذا الصراع هما ما نعنيه بعبارة لغة الشاعر الخاصة »[1].

وكأنّ الشاعر وهو ينتج صوره يلغي المعجم الشعري، الذي كان يضم مفردات خاصة تتكرر في القصيدة العربية التقليدية، ينتج ألفاظاً قادرة على تقديم دلالات جديدة، فهي بمثابة رموز. إنّه معجم شعري، لكن كل لفظة تمثل معجماً بذاتها، باختلاف سياقاتها.

أخذ الشاعر في تعامله مع الطبيعة كلمة "النار"، والتي وظفها 81 مرة، وهي تحيلنا على دلالات متباينة سياقياً، منها مثلاً ما هو توظيف رمزي أسطوري، كالتي توحي بنار "بروميثيوس" الثورية، أو مرة أخرى بـ "نار" الخراب التي يأتي بعدها الخصب، وفي بعض الأحيان يبقى للنار الدلالة المعجمية. ومن خلال قراءة هذه السياقات وفق مرجعياتها نخرج بتجربة الشاعر الكلية وفق قراءة إعادة الإنتاج.

إنّ طريقة الإحصاء خادعة، إذ تعزل الكلمات عن سياقها وتتعامل معها كدلالة معجمية لا أكثر. إلا أنّها تقودنا إلى متابعة حضورها المكرر بأهداف، فلا يمكننا أن نذكر أهميتها في فهم مصادر قصائد الآثار الكاملة « فالمعجم يقوم بدور مهم في تركيب الجمل وفي معناها »[2].

---

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 126 - 127.

2 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 68.

لـذا فـإنّ دراسـة الألفـاظ بمعـزل عـن تـراكيب الجمل لا يأتي بثمار، والإحـصاء يبقـى دون نـتائج، لـذا نقـف عـند رصد الحقول الدلالية داخل سياقاتها، بمتابعة الجمل لنتبيّن مجاورة الألفاظ بعضها البعض، كما نتصور التواترات الواردة إلى جانب تقنية الحوار الداخلي.

وضـع الـنحو العربـي قـوانين وقوالب لبناء الجملة، وقنّن للترتيب، ووضـع قـواعد للـتقديم والـتأخير، وقـد حـاول أدونيس أن يولي ذلك أهمية الاستفادة بطريقته.

ولا نغفل أهمية تعلّق الألفاظ المكوّنة لجملة أو لشبه جملة بعضها بـبعض في تحديـد الدلالـة. كمـا أن التراكـيب بإمكانها أن تبين طريقة جديـدة لـشاعر علـى آخـر. فلـو نتتـبّع مجاورة الألفاظ في الجملة عند "أدونـيس" يمكنـنا أن نجـد طـرقاً جديـدة خاصـة به، فمثلاً في مجاورة الفاعـل للفعـل، والمـضاف إلـيه للمضاف، والخبر للمبتدأ والموصوف للـصفة. والحـال لـصاحبه... سـنجد فيها الطريقة القديمة الجديدة. ففي قصيدة "أغنيات للموت":

1 كأن الموت إذا مرّ بي

يخنقه الصمت

كأنه ينام إنْ نمت

2 يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

علّني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي[1]

نلاحظ مجاورة المضاف إليه للمضاف (يد الموت) (حبل دربي) (كنه المستحيل)، والمجاورة بين الفعل والفاعل والمفعول: (أطيلي حبل...) (خطف المجهول قلبي) (أكشف كنه) (أرى العالم).

إنّ هذه العلاقات هي في قواعد اللغة، لكن الشاعر يستغلها في الوقت نفسه في علاقات جديدة بين الألفاظ. إنّه يوظف الموروث النحوي في سياقات من إبداعه الخاص. فهي لغة خاصة بالشاعر.

هذه العلاقات النحوية في التجاور، مع مراعاة عدم الخروج عن الموروث نجد الشاعر يبدع فيها، فقد جمع بين حقل "اليد" وحقل "الموت".

وفي متابعة مجاورة الصفة للموصوف، والخبر للمبتدأ يمكننا تصفح قصيدة: "الوجه البعيد":

حين كسرتُ القشر والجليد

حين قتلت القمر المغطى بالسحر والدّخان

دخلت في أغوارك المضاءة

بالعشب والبراءة

قربت وجه العالم البعيد

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 119.

لست على سريري المفروش بالجنون

رملية النعاس

لست معي قشا ولا يباس

يا امرأة الآلام والصّوان

يا أخت قاسيون".[1]

نلاحظ مجاورة الصفة للموصوف (القمر المغطى بالسحر)، (أغوارك المضاءة)، (العالم البعيد)، (سريري المفروش بالجنون)، وهناك مجاورة الخبر للمبتدأ (لست رملية النعاس) (لست قشاً).

إنّ العلاقات النحوية أقامها القدماء وقنّنوها، إلا أن الجديد هو في إقامة العلاقات الجديدة، فنحوياً لا جديد فيها، إلا أنها تجدّد دلالياً، فبين (القمر والسحر) و(الإضاءة والأغوار) وبين (السرير والجنون) لا نجد خروجاً عن تقاليد اللغة، لكن هناك خروج على تقاليد العلاقات بين الكلمات، حتى الصفة وردت على شكل إضافات انزياحية.

وما يمكن ملاحظته في شعر أدونيس من ظواهر تركيبية استعمال التقديم والتأخير بطريقة جديدة، كتقديم الأسماء في أغلب النماذج، مع أن هذه الظاهرة موجودة عند القدماء، إلا أنها عند الشاعر تأخذ منحى سيادة الاسم أكثر، حتى أنه يجعل الأفعال أسماء، ويبعد الفعل، وهي سمة الشعر الحديث، بالأخص رواد مجلة "شعر". يقول في قصيدة "مرثية":

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 454.

الغبار يغنيك، يرفع أشعاره إليك

مانعاً للمهاوي خطاك

راثياً هذه البقايا

من أغانيك من رؤاك

الغبار، يغطي زجاج الفصول

يغطّي المرايا

ويغطي يديك[1]

نلاحظ في جملة "الغبار يغنيك" تقديم الاسم (الفاعل) الغبار على الفعل (يغني)، وكذا جملة "الغبار يغطي زجاج الفصول" قدم الاسم (الفاعل) الغبار فينتقل من (الفاعل) إلى (المبتدأ)، هذا نحوياً، أمّا دلالياً « فوجود الكلمة الدال في المطلع يعرضها لمشهدية استثنائية بها تكون الخصيصة الثانوية حاضرة بقوة »[2].

لقد استهل معظم قصائده بالأسماء، ففي قصيدته "النهار" يقول:

النهار كسانا

بعباءاته القديمة

النهار بكانا هنا وبكانا هناك

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 510.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ص 167.

فاتحاً صدره للهزيمة

راسماً شارة الملاك

فوق أشلائنا وخطانا[1]

لقد قدم "النهار" على الفعل بلاغياً لهدف الاهتمام بأمر المتقدم، وفيه شهوة تقديم الأسماء تتكرر، ويتراجع الفعل عن مهامه، وفي بعض الأحيان يستغنى عنه، ففي "فاتحاً، راسماً" استغناء عن الفعل.

وتقديم الأسماء مع تأخر الفعل يصل إلى تأخير الفعل وتقديم نسق الجار والمجرور. وفي دراسة البنية الدلالية لا بدّ من متابعة السياق، لأنّ الشعرية تتولد أيضاً من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي. يقول في قصيدة "وطن":

للوجوه التي تتيبّس تحت قناع الكآبة

أنحني، لدروب نسيت عليها دموعي

لأب مات أخضرا كالسحابة

وعلى وجهه شراع

أنحني، ولطفل يباع

كي يصلي وكي يمسح الأحذية

(كلنا في بلادي نصلي، كلنا نمسح الأحذية)

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 466.

ولصخر نقشت عليها بجوعي

أنه مطر يتدحرج تحت جفوني وبرق

ولبيت نقلت معي في ضياعي ترابه

أنحنى - هذه كلها وطني، لا دمشق[1]

أخذ التقديم والتأخير هنا طريقة إعادة ترتيب مواقع الألفاظ بما يخالف قوانين الذوق، فهو "انزياح تركيبي" يغير اللفظ شكلياً ومعنوياً: إنّ نسق الجار والمجرور في هذه القصيدة أخذ فهماً جديداً للتقديم والتأخير، خاصة عندما يتكرر على مدار كل القصيدة فتعي القصدية في ذلك.

إنّ نسق الجار والمجرور "للوجوه... أنحني" يتحوّل من "المفعولية" إلى "الفاعلية" في السياق الأصلي "أنحنى للوجوه" نحوياً يشير إلى المفعولية، في حين "للوجوه أنحنى" يشير إلى الفاعلية، ثم إنّ الجار والمجرور تحول من الدلالة الهامشية في النسق العادي إلى دلالة رئيسية في سياق القصيدة.

وتعمّد ذلك مع كل الأنساق "لدروب"، "لأب"، "لصخر"، "لبيت". وهنا يظهر تراجع الفعل في جمل أدونيس. ويتضح ذلك أكثر في تقدم الحال على الفعل أيضاً، لذا أمكننا اعتبارها سمة في تراكيب أدونيس.

إذن التقديم والتأخير ليس إعادة ترتيب مواقع الألفاظ مثلما فهم النحاة العرب، وإنما تغيير من "المفعولية" إلى "الفاعلية"، وهنا يكمن

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 453.

التجديد في قصيدة أدونيس. « فالمفاجأة الأسلوبية هي توليد اللامنتظر من خلال المنتظر »[1].

ونشير إلى أنّه من خلال متابعتنا للمعجم الشعري في حقوله الدلالية، صادفتنا ظاهرة "التكرار" التي هي خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، والتي تلعب دوراً دلالياً مهماً على مستوى التركيب. ولها عدة تمثلات منها: تكرار الصيغة، تكرار التركيب، تكرار الصور والرموز.

في تكرار الصيغة نجد تكرار الحروف وتكرار الكلمات، وفي تكرار التركيب نجد تكرار الجمل وأشباه الجمل وتكرار المقاطع. وقد وردت كل هذه الصيغ في شعر "أدونيس" بمستوياته المختلفة، في تكرار الحروف نجد بكثرة حروف الجر و"لا النافية" وأدوات الشرط والنداء.

فتكرار حروف الجر نجده في قصيدة "صوت":

أغني من الرعب
أغني من التمرد المقهور
أنت، ومن رعد على الصحراء
يا وطناً مصمَّغاً مكسورْ
يسير مشلول الخطى قربي[2]

---

1 - المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 455.

وتكرار أدوات النداء نجده في قصيدة "وداع":

قلنا لك الوداع من سنين

قلنا لك المرثية التائبه

يا هالة الملائك الميّتين

يا لغة الجرادة الهاربه

ألكلمات احتقنت بالوحول

ألكلمات ازينّت بالمخاض

عادت لنا أرحامنا الغائبة

وها هي الأمطار والسيولْ

يا لغة الأنقاضْ

يا هالة الملائك الميّتين(1)

يلجأ الشاعر إلى التكرار، وهذا مرتبط بالجو الابتهالي المرتبط بدوره برموز الخصب والنماء حين كانوا يبتهلون للآلهة بالدعاء من أجل الخصب. فهي ابتهالات طقوسية خاصة وأنه يتحدث عن الأمطار.

وفي تكرار حروف الجر في قصيدة "صوت" السابقة يحقق التشابك والاندماج والتفاعل بين عناصر القصيدة في وحدة مركبة، نتيجة العلاقة بين العناصر المكررة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 469.

وفي قصيدة "وداع" مع تكرار أداة النداء "يا" تحققت النغمية وتماشت مع الابتهالات. وقد أنتج التكرار بنية صوتية تغني المعنى.

أمّا في تكرار التراكيب أي الجملة وشبه الجملة والمقطع فأدونيس ينوع، لا بهدف التنويع بل بهدف تجريبية القصيدة، والابتكار. ففي قصيدته "أبحث عن معنى" يقول:

أبحث عن نفسي في قوة

تقول لي أن أهدم الدنيا

تقول لي أن أبني الدنيا

أبحث في نفسي، في صبوتي

عن الغد الأجمل والأغنى

أبحث عن معنى

أنظم فيه الأرض والله[1]

لقد كرّر (تقول لي) ومقول القول هو (أن أهدم الدنيا)، (أن أبني الدنيا)؛ وبين المطلع والخاتمة يتم البحث (أبحث عن نفسي، أبحث في نفسي). ركّب فأتت النتيجة "أبحث عن معنى".

إنّ أدونيس، وهو يكرر "الجمل"، يستغل تقنيات في التكرار التركيبي، وكأنه إزاء عملية حسابية منطقية، فهو تكرار يؤكد التجريبية وينتج الثراء الدلالي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، ص 108.

كمـا أنّ تكرار الجملة ينقل محاور النص الفكرية ففي تكراره "أبحث" دلالة اللااستقرار في طلب "الغد الأجمل". نحن هنا لسنا بصدد القبض على معانـي القـصيدة، لكن في التكرار استشراف لرؤى مركزية في الدلالة. فيها التأكـيد علـى مدلـول الجملة، إلى جانب وعي الشاعر رغبته في أن يجعل للعـبارة أهمـية خاصة، كي تكون (المحور)؛ ففي تكرار التراكيب « إلحاح في العـبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية »[1].

يتميز أدونيس في تركيب التكرارات وكأنه يقوم بالتكرار التوليدي، مـثلما رأيـنا في قـصيدة "أبحث عن معنى"، إلا أنه لا يميل إلى التكرار اللفظي المكثف على طريقة السيّاب:

مطر

مطر

مطر(*)

لأنّ هـدف أدونـيس مـن التكـرار هـو تجاوز النغمة الموسيقية إلى دلالات خاصـة. ولا يمـيل إلى التكرار المكثف، بل يشتغل داخل فضاء التكـرار المخفـف، وهـذا لـيس معـناه أن الشاعر لا يهتم بالإيقاع، كما سـنرى، غـير أنـنا ارتأيـنا تـناول التكـرار في اللغـة الـشعرية وليس في

---

1 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 172.

* تراجع قصيدة السيّاب أنشودة المطـر.

الإيقـاع. وهـذا لـيس معـناه أن التكـرار ليس له أثر على الإيقاع بل له تأثير بالـغ، كما سيأتي في قراءة الإيقاع.

نلاحظ في تركيب التكرار الانسجام بين عنوان القصيدة ومضمونها، وما اشتملت عليه من تكرار ففي قصيدته "التائهون" يقول:

أيها التائهون الحيارى

ألذين يجيئون قبل الطريق

ألذين يجيئون قبل النداء

باسمكم يتقدم فجر السماء

ساحراً آخذاً كالحريق

ولكم أرضنا وجميلاتنا العذارى

ولكم في الرياح العنيدة

كتبت هذه القصيدة،

أيها التائهون الحيارى[1]

استهل الشاعر قصيدته بالدوال المركزية "أيها التائهون الحيارى"، ثم قدّم التفصيل في هوية "التائهون" في تركيب توليدي استبدالي:

"ألذين يجيئون قبل الطريق،

ألذين يجيئون قبل النداء"

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 475.

ثم قدم (ما يريد) من دلالات، ويعود في الأخير إلى الدوال المركزية "أيهـا التائهون الحيارى"، لذا فهو تكرار وفق تقنيات، والصلة وثيقة بالعنوان الذي هو "التائهون". أمّا تكرار المقاطع والذي لا نجده في الشعر القديم(*)، في الآثـار الكاملـة هو قليل جداً، لأن الشاعر يعمل على تجديد أبسط بنية تركيبية ويلغي السياق الثابت.

حتـى وإنْ كـرّر المقطـع يكـرره بالـبديل، وكأنـه لوحات مشهدية تركب الواحدة مكان الأخرى، فيلحق تغيير على المقطع المكرر لدرجة أننا نعي التكرار ولا نعيه. ولأننا نحس به فنتابعه، ثم يحدث عدم إشباع الاعـتقاد بالخط الذهني المستقيم بانقطاع وتحول، ففي قصيدته: "ترتيلة البعث"، يكرّر عبارة "فينيق يا فينيق"، ثم يكرر عبارة "فينيق خلي بصري عليك خلي بصري".

فالقـارئ عـندما يـتابع تكـرار العـبارة يعـتقد تكرار المقطع، لكنه يفاجـأ بلـوحة جديدة مع كل مقطع جديد. « إنّ القارئ على طول هذه التراكـيب لا ينتظـر دلالـة محـددة معلومة. القارئ أمام دلالات جديدة كلّمـا تقـدم في فعل القراءة، قد تصدمه أحياناً، إلى الحد الذي يفقد فيه كـلّ صـلة بهـذه اللغـة الـتي يـتعامل بها (...) إنها لغة تحقق اللاتواصل بسبب طبيعتها التركيبية أو تحقّق التواصل كلّه »[1].

---

* ما نجده في الشعر القديم – وبالتحديد في الموشّحات – تكرار اللازمة.

1 - تابتي فريد: شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، مخطوطة مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1996 - 1997، ص 92.

لـذا فعمليـة التراكـيب تحـتاج إلى مـتابعة دقـيقة، لأن فـيها مـا هو مـتعارف علـيه، ومـا هـو مولد خارج الضوابط النحوية. ويمكننا إيجاز بعض الظواهر الواردة في تراكيب جمل شعر "أدونيس" في النقاط الآتية:

- تتـتابع الجمـل دون روابـط نحـوية كالنقاط والفواصل وحروف العطـف، وأن اسـتعمالها يكـون بطـريقته الخاصـة يقـول في مقطع من قصيدة "أثقال":

أغفو على الريح ويغفو معي
حتى بهاء الشمس حتى الصباح
أحمل أسراري إلى عالم
حمّلني أثقاله واستراح[1]...

انـزاح هـذا المقطـع عن الربط الذي هو قرينة نحوية ودلالته تعمل علـى إحكـام العلاقـات اللغـوية، لقـد حـذف الـروابط، إذ لا وجـود لا للفاصـلة ولا للـنقطة، وقـد وردت فقط النقط المتتابعة في نهايته. وكأن المقطـع عـبارة عن انسياب دلالي بلغة انسيابية دون انقطاع. وهذا راجع إلى الحداثة الشعرية التي تحول التراكيب اللغوية إلى سلسلة طويلة من الاحتمالات الدلالية، فأدونيس الذي فجر اللغة استطاع تفجير التراكيب لتنفـتح الـدلالات أكثـر. وفي اعـتقاد الشعراء تجسّد هذه التراكمات في الجمـل بنـية الواقـع بكـل تـراكماته. فالـربط في قـصيدة الحداثة يحطم القواعد المألوفة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 63.

- لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، بل يعيد التركيب وفق ما تقتضيه تجربته الشعرية.

- غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبياً، يقول في قصيدة "رؤيا":

ألمح بين الكتب الذليلة

في القبة الصفراء

مدينة مثقوبة تطيرْ

ألمح جدراناً من الحريرْ

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء.

ألمح تمثالاً من الدموعْ

من خزف الأشلاء والركوعْ[1]

نلاحظ غياب الربط بين "ألمح... وفي القبة الصفراء"، وحين تنتهي جملة "ألمح" عند "تطير" تكون النقطة لتبدأ جملة "ألمح" وهكذا. وكأن تلك الأفعال حلقات في سلسلة واحدة. والمقطع بكامله جملة واحدة. إنّه يعتمد القطع والفصل والتراكم دون روابط نحوية أو دلالية، وهي مغامرة تشتيت القارئ في بحثه عن الدلالة. البنية الدلالية في هذا الشعر هي نتاج السياق، بحيث يعتمد القارئ في إنتاجية الدلالة التي يتبعها على طبيعة التراكيب، وليس على ما توحي به العلاقات اللغوية.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 440.

إنّ بنية اللغة في شعر أدونيس ليست مشكّلة في صيغة نهائية ونمط كامل محدد، وإنما هي تشكل مستمر فلا نستطيع أن نضع بنية اللغة عنده وفق عناصرَ واضحة، فلو قارنا بين أول قصيدة في الآثار الكاملة وآخر قصيدة سنجد الفوارق. لقد حاول أن يوسع الأبعاد الدلالية إلى أبعد الحدود، فلجأ في ذلك إلى لغة الغياب التي نتجت عن "الخلق" و"التفجير" و"الغموض"(*).

يبدو أنّ شعرية اللغة عند أدونيس أساسها الانفتاح الدلالي إلى أبعد الحدود، لذا سخر أدواته الشعرية لذلك، فوجدنا فيها لغة الغياب والثنائيات الضدية ومعجمه الشعري رمزي أكثر، ألغى التعبيرية(**)، ومتشبع بمرجعيات مركبة، وسيطر عليها الفكر الفلسفي. ولقد سعى إلى تكثيف الأسماء لأنها مجردة من الزمان فتنفتح دلالياً. كما تصرّف في الروابط التي قنّنها النحو العربي بالخرق من أجل تعدد القراءات والانفتاح الدلالي الذي يفتح القراءة بكل مستوياتها.

عمل أدونيس على الابتعاد عن شراك الواقعية المجترة التي أنتجتها البرجوازية والمادية، وتبنى الجمالية التي تتجاوز الواقع لتبتكره، فوقع في الغموض الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى الإبهام. خاصة عندما

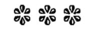
---

* مصطلحات وظفها أدونيس في تنظيراته.

** مصطلح "التعبيرية" (L'expréssivité) خاصّ بالأسلوبية « يشمل ظاهرة إبراز المتكلّم بعض أجزاء خطابه، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات ». عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 178.

يبتكر دلالاتٍ وفق رؤاه، فيحتاج القارئ إلى قدرة تفوق النص، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق. وفي إنتاجية الرموز الذاتية غابت القاعدة القديمة في أن المعنى المعجمي أساس تشكيل الدلالة الموحية والمجاز، بل أصبح نتاج الجدة والابتكار في تركيب نموذج لغوي جديد يخلقه.

إنّ أدونيس حاول تنظيراً وشعراً أن يهتم بطريقة القول أكثر من محتواه، في حين الشعرية القديمة تهتم أكثر بالقول، ولقد أوغل في أبعاد اللغة الخالقة لدرجة صب النظرة على شعرية اللغة دون سواها، وهذه نظرة تُغالي في إعطاء الجمال أبعد من نصيب، ممّا يجرّ إلى الإبهام، كما أن هذه النظرة تجعلنا نقرأ النص مغلقاً بمعزل عن محيط إنتاجه. وهذا يفتح نقداً للشعرية اللسانية.



الفصل الثاني

بنية الصورة الشعرية

- التكثيف.
- التفاعل النصّي.
- الرمز والأسطورة.

أول الشعر:
أجمل ما تكون أن تخلخل المدى
والآخرون - بعضهم يظنك النداء
بعضهم يظنك الصدى
(...)
أجمل ما تكون أن تكون هدفاً
مفترقاً
للصمت والكلام

أدونيس

لقراءة الشعر العربي الحديث، وبالتحديد شعر أدونيس لا بدّ من الوقوف عند آليات بناء الصورة الشعرية، مع قراءة تنظيراته التي توجه مشروع الحداثة الشعرية من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيته للنصوص كبدائل لتغيير(*) بنية القصيدة العربية القديمة. ولقد تفطن النقد إلى كون الصورة الشعرية مهمة في بنية (القصيدة الحديثة) لأنها تبرز الطاقة الإبداعية والقدرة الفنية للمبدع.

لقد بنى أدونيس شعرية القصيدة على الإبداع والابتكار، ولكي نتوصل إلى قدرة الشاعر على الإبداع لا بدّ من قراءة الصورة الشعرية التي تُوصلنا إلى دراسة فنية متكاملة لأنها تضيء الملامح المميزة لفرادة أسلوب الشاعر.

لقد تغيّر مفهوم الصورة وتنوعت القراءات لها، كما تغير مفهوم الشعر. ولقد كثرت الدراسات الشعرية التي تبحث في الضورة لفهم الإبداع، وتنوعت المسالك في تناولها.

وفي دراستنا للصورة الشعرية وضعنا نصب أعيننا بعض أدوات تحقيق الابتكار والإبداع خاصة وأن أسس الكتابة عند أدونيس ترتكز على "الخلق"، الذي يفلت من القراءة النهائية التي تستنفد المعاني والدلالات إلى جانب الغموض الذي يعد خاصية تفتح تعدد القراءات.

---

* مصطلح "التغيير" يُراجع: شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971. ويراجع كذلك أدونيس: الثابت والمتحوّل، 3 صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983، ص 146.

فالمباحث هي: التكثيف، والتفاعل النصي، والرمز والأسطورة. وهي مباحث كلّها تشير إلى انفلات الصورة الشعرية من القراءة الأحادية. فعملية القراءة تحدث تفاعلاً بين النص والقارئ ومن القارئ إلى النص (*). ومع تعدد القراءات تتحقق إنتاجية النص، ويتم ذلك بمتابعة جدلية الحضور والغياب. ودور القارئ يتمثل في استحضار المدلول الغائب. هذا المدلول الذي يصعب القبض عليه مع التكثيف والانفتاح الدلالي بالرمز والأسطورة. درسنا في عنصر التكثيف الآليات المستغلة لتقترب الصورة من الحلم. وكيف استغل الشاعر تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ليصل إلى الكتابة الشعرية، وكيف تحققت تجريبية القصيدة مع المعرفة والفكر.

تتبعنا في مبحث التفاعل النصي كيفية إنتاجية النص الأدونيسي، واهتدينا إلى مفاتيح القراءة مع التحليل والتفكيك وإعادة التركيب، لأنّنا مع التفاعل النصي نفك النص المرجعي الذي امتصه النص المنتَج. وبحثنا في كيفية حدوث الامتصاص.

وفي مبحث الرمز والأسطورة بحثنا في إنتاج أدونيس لرموز ذاتية وفي إمكانية تلقيح الفكر الراهن بالفكر المرجعي، المتمثل في الرموز التاريخية والدينية، بهدف جس قدرات أدونيس على الابتكار. وفي الأسطورة نستبين اللقاح الفكري وتطعيم "الآن" الفكري بـ "النحن" الماضوي. والقدرة على التركيب، بغلبة الرؤية الخاصة، وفق القناعة بالاستفادة لا الانصهار.

---

* إشارة إلى نظرية التأثير لأيزر.

الصورة الشعرية تضيء آليات الإبداع، لأن الإبداع متغير والصورة تتغير معه، وبما أن أدونيس من رواد "الحداثة"، فلا بد من متابعة كيفيات تغير الصورة عنده. كما حاولنا متابعة الخارج النصي الذي قدم لنا هواجس "أدونيس" التي ساهمت في تشكيل الصور وفق رؤى معينة دون غيرها.



1 — التكثيف

إنّ الاشتغال في بنية القصيدة بات هاجسًا يبحث عن بدائل إبداعية، وقد أخذت الصورة في الشعر الحديث دورًا رئيساً وفعالاً حتى أصبحت تكوّن أساس التركيب الشعري. فهي البديل الذي يلغي أبسط عناصر البلاغة من تشبيه أو استعارة في شكلها التقني. ولم تعد الدراسات البلاغية تعتني بالعناصر السابقة تقنياً، بل توسعت إلى دراسات بنيوية تبحث في كيفية بناء الصورة أسلوبياً.

وقبل الولوج في متابعة الصورة الشعرية عند أدونيس لا بدّ من إدراك أنّ « لوطن الكتابة عنصران متلازمان: حرية الرؤية وأدوات تحديث الرؤية... »[1]، لأنّ هذين العنصرين يشتغلان في إعطاء الصورة الثراء الدلالي في مقاومة القراءة بمستوياتها.

لقد سعت جهود الباحثين إلى البحث عن مفهوم للصورة فتنوعت الجهود والمفاهيم. ويعرفها أدونيس قائلاً: « إن الصورة الشعرية ليست

---

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1994، ص 41.

تـشبيهاً واسـتعارة، فالتـشبيه يجمع بين الطرفين: المشبه والمشبه به، إذن هـي جـسر بـين نقطتين، أمّا الصورة فإنّها تُوحّد بين الأجزاء المتناقضة بـين الجـزء والكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة (...) مـن هـنا تصبح الصورة (مفاجأة ودهشاً) تكوّن رؤيا أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الأشياء »[1]. عرّف أدونيس الصورة في أنها تحقق الرؤيا و"الـشعر" عـنده "رؤيـا"، إذ يقـول: « الـرؤيا في دلالـتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفـصال عـن عالم المحسوسات (...) الرؤيا تُعنى ببكارة العالم، ويُعنى الرائـي بـأن يظـل العـالم لـه جديـداً (...). مـن هنا يرفض الرائي عالم المـنطق والعقل. فالرؤيا إذن كشف: إنها ضربة تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه »[2].

إنّ مـصطلح "الـرؤيا" يحمـل بهـذا الـشكل بعـداً ميتافيـزيقياً يرتبط بالخيال والكشف مع تجاوز المجهول، وينطلق بقناعة العالم الغيبي، لأن الثقة فقدت مع العالم المحسوس[*].

1 - أدونيس: زمن الشعر، ص. ص 154-155.

2 - أدونيس: الثابت والمتحول 3 صدمة الحداثة، ص 166-167.

* « رؤيـا (Vision) تمـثل مـا هـو غـير موجـود علـى أنـه موجـود وذلك عن طريق الإحـساس الـرهيف والخيال المبدع، وهي أيضا شعور بأن المستحيل في رأي الآخرين ممكـن التحقيق بحيث يـبرر لـصاحب الرؤيا في وضوح صاعق كأنه ماثل أمام عينيه. وقد تؤدي هذه الحالة إلى تعبئة جميع القوى في تحقيق ما هو مستحيل أو معجز. ←

يتضح من خلال تعريف أدونيس للرؤيا الجمع بين الإبداع والابتكار، والبحث عن الجديد، وارتباط المبدع بالنبوة في إنشاده الابتكار، ومعرفته ما يتجاوز قدرته. فالصورة مرتبطة بالنبوءة، لأنها قفزة خارج المفاهيم المتعارف عليها. فمهمة الشاعر هي البحث فيما خلف الأشياء.

إنّ الحداثة الشعرية في سماتها الفنية تفتت العالم الخارجي وتحوله إلى رموز وإشارات؛ أمّا العلائق بين الأشياء فتحول إلى تجريد، ويعوض الواقع بالميتافيزيقيا في المضامين؛ أمّا الجوانب الجمالية الفنية فتتخذ التجريب سبيلاً لها. وتنبني الحداثة الشعرية على فلسفة الحلم كرؤية للباطن وتفتت العالم الخارجي لتتفاعل معه، ويتشكل عن طريق الخيال الذاتي الذي يقدم دلالاته في إيحاءات تغري القارئ، ولا تقدم له كل شيء. تتشكل كلّ الصور وتبني التجديد الدائم وفق بنيات وتشكيلات فريدة.

كما أن الصورة « هي الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثل المعاني جديداً ومبتكراً، مما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن

← وينتج عن تفرد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين (...) القصيدة... أنها عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي »، يُراجع: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، يناير 1984، ص 134.

صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدّياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي »[1].

ترتبط الصورة بالتفرّد في صوغ الإيحاء، فالمبدع يملك رؤية خاصة تضيء جوهر العالم وتعمل على تأسيس وجود جديد. وتبني قدرته رؤيته الفنية في تجاوز المألوف. ويركب الصور تركيباً معقداً وفق تناقضات تدهش القارئ وتخلخل ذاكرته الفنية. وتقوم على انفتاح معنوي وشعوري يحقق التكثيف الدلالي، بحيث لا يستطيع القارئ القبض على الدلالة النهائية، لأن القصيدة متعددة الدلالات « وكلمة صورة تتعلق بالأدب مثلما ترتبط بعلم النفس والأنتربولوجيا، فذكرى الإدراك الحسي التي يستحضرها الإنسان سواء كان بصريًا أو سمعيًا أو ذوقيًا أو لمسياً – على تفاوت قوتها وتداخلاتها فيما بينها – تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعندما يعمد الشاعر إلى إثارة هذه الصور بالأخيلة وبحيَل لغوية أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجرّدات فإنه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي..»[2]. فالصورة هنا ترتبط بالخيال، الذي هو قوة حيوية أولية في عملية الإدراك، وهو مادة كيماوية تحقق الائتلاف بين عناصر متباعدة، وهو ملكة تؤدي إلى توليد المعاني وإنتاج صور جديدة.

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1994، التوطئة لعبد الله إبراهيم، ص 3.

2 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992، ص 186.

و"الصورة تركيب مجازي"[1]، لذا أصبحت دراستها من أعقد الدراسات، لأنّها اتخذت أسسًا فنية جديدة ومضامين مبتكرة، اعتماداً على الرمزية والخلق الشعري. وأدخلت كل العناصر المعرفية وعناصر الفنون الأخرى كإبدالات تثري بنيتها. القارئ الذي يتوجه إلى الصورة، لابد أن يكون مُلماً بالمعارف الحديثة ويكون قارئاً من الدرجة الأولى للأجناس الأدبية، إلى جانب تسلحه بالنظريات الفلسفية الفاعلة. وإنّ فاعلية الصورة تحال على عملية إضاءة وكشف، مع عملية القراءة لأنّ تلك الفاعلية بناها الخيال الخلّاق، الذي نظر إلى الأشياء على أنها رموز.

ولا نغفل الرؤية الجمالية التي هي المنشودة في العمل الأدبي، فالشعرية حريصة على ما يحقق للنّص فرادته وتميّزه لـ « أنّ المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي ينفرد وحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية، وأن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته »[2].

وتحقق للّغة المكانة الأولى بين العناصر المكونة للصورة الفنية، لأن الإبداع الشعري يتمثل في الإبداع اللغوي، وبأسلوب متفرد يجمع المفردات في علاقات فنية مبتكرة.

---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص، ص 105.

2 - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1987، ص 84.

كما أنّ الصورة غدت « تركيباً معقداً أو مسرحاً للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع... »[1].

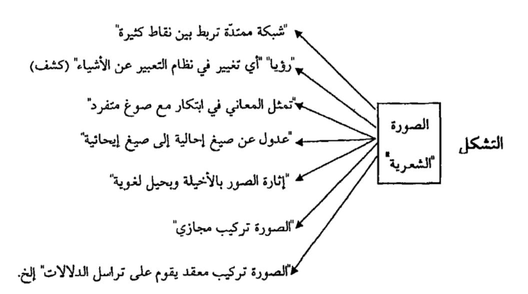
لذا تنتج بنية النص ومعناه عن التفاعل مع نص القارئ، الذي تعلّم أهدافاً ووظائفَ تُكوّن بنيات الأدب، إلى جانب التشبّع الخارجي الذي يتشارك فيه مع المجتمع، فالقارئ مبدع يتشارك مع النص يعي تلك التركيبات المعقدة والتناقضات فيه.

إنّ متابعتنا للمفاهيم المختلفة للصورة، ليس بدافع الإحصاء لأن كلّ مفهوم مفتاح لاستيعاب عناصر تشكل الصورة. ولتناول عنصر التكثيف لابد من جمع كل العناصر السابقة.

وكي نتبيّن عناصر التكثيف الذي هو خاصية جامعة لخصائص تركيبية في الصورة نستعيد مفاهيم الصورة في هذه الترسيمة:



1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر، ص 258.



لقد اكتفينا ببعض التعريفات للصورة التي تقدم عنصر التكثيف، الذي يحدد جودة القصيدة. القصيدة الجيدة « لا تكتمل إلا إذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام لأول وهلة »[1] والتكثيف هنا مرادف لتعدد القراءات، وعدم استنزاف النص الأدبي، لأنه يمارس العطاء والامتناع و« يتجلى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة للحصول على الوحدة الذاتية التي تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط ويتم هذا

---

1 - عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، ط 1، بيروت 1985، ص 85.

التركيز أو التكثيف بقدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاء موفقاً وتشكيلها تشكيلاً موحياً... »[1].

إنّ الشعر عند أدونيس "رؤيا"، لذا يتجاوز أحداث الواقع، بل ويتعارض معها، لأنّه يتناول أفكاراً ومعرفة ومشاعر سابقة للأحداث. فهو يلغي نظرية الانعكاس التي تؤمن بتصوير الأشياء، والمظاهر الواقعية، لذا طعَّم الشعر بنتاجات الفكر، وكثّف الوعي الشعري في نظرته للعالم.

لقد خضعت الصورة الشعرية لـ "الرؤيا" وتوحدت بالشعر، وتقوم جمالياتها على الكشف والغيب بالانفصال عن الواقع فهي تُقرأ على مستويات مختلفة، ومن منافذ متنوعة: أسلوبية وبنيوية وسيميائية ...إلخ.

ومن خصائصها الانسجام في البنية والتفرد في إبداعها، إلى جانب الحركية والجدة وفق الرؤية الجديدة التي تعبر عن الحداثة الشعرية.

وقبل التطبيق على أشعار أدونيس نقف عند الهواجس التي ساهمت في تشكيل الصور بتلك الطريقة منها: مرجعياته الفكرية والفلسفية التي شكلت رؤية فنية خاصة، كالصوفية التي تشبع بها ويقول: « هكذا تضيئنا الكتابة الصوفية (النفري، التوحيدي، ابن عربي) في فهم ثلاث قضايا ترتبط بالكتابة إجمالاً، هي التي كانت وراء تغير الكتابة الشعرية

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 167 - 168.

العربية... »[1] ومنها أن الشعر ليس لعباً لغوياً، يرى أن الكلمات تزين، بل هو انفعال وفعل فيهما يجتمع الإحساس والفكر. إلى جانب أن الواقع الخارجي هو جزء من الوجود، لذا كان الارتباط بالثاني شعرياً أهم، إضافة إلى أن الحقيقة سر، يكمن في باطن الأشياء، والإنسان يتوجه إليها بطرق معرفية خاصة. ولهذه النقاط بالغ التأثير في رؤية أدونيس الشعرية.

كما يمثل هاجس البحث عن الذات الحضارية مَرْكزًا في إشعاع أفكاره، فـ« المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنّها بكلام آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها »[2]، خاصة وأنّ أدونيس في مرحلة الخمسينيات انضم إلى الحزب القومي السوري الذي يتبنى الخروج عن القومية العربية السائدة آنذاك، وكان انشغاله السياسي منصباً على وحدة "سوريا"، إلا أنّ هذا لم يمنعه من القلق الحضاري إزاء الحضارة الإنسانية، وهذا منعطف يطرح تساؤلاً كبيراً كنافذة لوعي إبداعاتنا الأدبية والنقدية ونحاول موقعتها وفق وابل الإشراقات الفكرية.

إنّ « حركة الحداثة الشعرية تستمد جزءاً من حيويتها وفعاليتها من الدهشة الصادمة أمام "الآخر" وجاذبية العلاقة به وإن ارتبطت بتغيير

---

1 - أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 154.

2 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط 2، بيروت 1978، ص 21.

الوقائع في التاريخ والاقتصاد والواقع والطبقات وغيرها... »[1].

كان وعي الذات هاجس أدونيس حتى عندما عاد ينقب في الشعرية العربية القديمة، ليؤسّس شعرية تستشرف المستقبل وتتجاوز الثغرات والمزالق الماضية.

و« هكذا تمثل تجربة أدونيس النقدية والشعرية لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها واستلابها أمام الآخرين »[2]. يبقى أنه استطاع تجاوز ذلك مع الممارسة، وهذا يظهر في تنامي قصائده. وما تَوجهه لمتابعة الماضي المعرفي والشعري للذهنية العربية إلا بحث عن وعي الذات لاستشراف المستقبل.

ولم يكن يعلن القطيعة مع التراث بمفهومها، بل كان يؤمن بالتجاوز. والهاجس الآخر الذي كان له بالغ التأثير على الصورة، هو الاشتغال الدائم في الشعرية العربية التي بإمكانها تجاوز مزالق الماضي، وتؤسس لشعرية تلحق الحداثة العالمية، فأدونيس نَظّر للشعر وكتبه وهو دائم البحث عن برنامج للكتابة، والدليل على ذلك اختلاف القصائد في أسلوبها، حتى أننا لا نستطيع أن نجد سمات أسلوب أدونيس ونحددها، فهو دائم التجريب لإبدالات يعرضها.

---

1 - مصطفى خضر: الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق 1996، ص 117.

2 - مصطفى خضر: الحداثة كسؤال هوية، ص 152.

وتنوعت آثار المغامرة على النص في شعر أدونيس، وأصبح القارئ يفاجأ بعلامات غير متوقعة مع كل قراءة خاصة، وأن نظرية الشعر عنده مبنية على الغموض. إنها بلاغة نقيضة للبلاغة القديمة، ويمكننا الاطلاع على آراء أدونيس النقدية والتي وسعها في البداية مع مجلة "شعر" ثم مجلة "مواقف" إلى جانب كتبه النقدية.

ولا يمكننا أن نهمل الخلفية الفكرية الميتولوجية التي "تؤلّه" الإنسان، والتي تشبع بها "أدونيس" وانبنت على الفكر "النيتشوي" الذي يرى في الإنسان البطل، فشعره « مكرس منذ بداياته، منذ "قصائد أولى" و"أوراق في الريح" و"مهيار" بخاصة، لانتظار البطل (...) مخلّص، مأمول، تُمنَح له جميع الصفحات »[1].

ويرى في الإنسان القوة التي تصارع كلّ القوى، وتبحث عن تحقيق ذاتها فهي النموذج الذي يحقق « الإنسان هو الأغنى »[2]، ومنه يستلهم كلّ القدرات التي يمنحها للطبيعة وللأشياء، ليحقق معها "وحدة الوجود"، والتكامل الفني، فتحقق الصور فلسفتها من خلال هذا. وعالم الأفكار غير واقعي، يحاول أن يجسّد الواقعية في معانقته الأشياء، والظهور من خلالها، فهو يخضع مظاهر الطبيعة لتصوراته الخاصة، ثم إنّ أدونيس يمارس التجريب الدائم في بحث عن قصيدة تتجاوز عمود الشعر، إنه « يدعو إلى القصيدة الجديدة – القصيدة الدفعة الكيانية أو القصيدة – الرؤيا الكونية والتي يسميها في مكان آخر

---

1 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 13.

2 - وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، ص 138.

بالقصيدة الكلّية، القصيدة المنفتحة التي ستحل محل القصيدة - الحكاية أو القصيدة (...) - الأفكار أو القصيدة - الزخرف، أو القصيدة - الوصف والموضوع الخارجي »[1].

يريد بهذا القصيدة "الحداثة" التي تتجاوز المحاكاة والصنعة والتي تتخطى اعتماد الواقع لتصفه.

إنّ اشتغال أدونيس داخل بنية العمل الإبداعي، في أدق جزئياته، جعلته يهتدي إلى عناصر متنوعة في تشكيل الصورة، حتى « إنّ القصيدة تعبر عن رؤية تجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود، وعن دعوة فاعلة من أجل التحقق الشامل الكوني، وتكاد هذه الرؤية وهذه الدعوة في القصيدة أن تكون هي رؤية أغلب قصائد أدونيس »[2].

تلعب الطبيعة في تشكيل الصورة عنده دوراً فعالاً، فهناك دائماً معطى من الطبيعة في بنية الصورة، ومنها تتحقق انقلابيتها، وتظهر تمثلات هذا الانقلاب في تلك التركيبات التي تجمع نكهة الطبيعة، وتحقق الأسلوبية الجديدة علاقات مبتكرة في تنوع الصورة.

إنّ أدونيس يعيد خلق الأشياء في سياقات جديدة بتحويل الشيء إلى شيء جديد يكتسب أبعادًا مغايرة جديدة. ويعلل استغلاله الطبيعة شعراً،

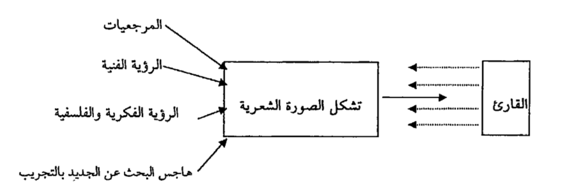
---

1 - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1983، ص 13.

2 - مجموعة من الأساتذة: في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988، ص 37.

فيقول: « لئن كانت العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية فإن الشعر هو العلافة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهيته الخاصة عبر الطبيعة »[1].

وبعد أن استجمعنا بعض العناصر المهمة التي لها تأثير مباشر في بنية الصورة الشعرية إيماناً منّا بأنّ العلاقة بين الصورة والتجربة الشعرية محرق أساسي للدراسة نشير إلى أنها عناصر ساهمت بفعالية في "التكثيف" والتي اجتمعت لتشكل الصورة الشعرية، وهذا ما تبينه هذه الترسيمة:



يتوجه القارئ إلى "الهدم والبناء" وعليه أن يعي كل النقط السابقة حتى يستطيع البحث في أدق تركيب لهذا "الكل" الصورة.

وقبل تعاملنا مع صور أدونيس الشعرية تطبيقاً نشير إلى أنّه « لا يوجد حتى الآن منهج عالمي موحد لدراسة الصورة، وليس هناك مفتاح سحري

---

1 - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989، ص 106.

وحيد يفتح لنا كل أبوابها على مستوى التحليل النصي »[1].

و"التكثيف" الذي حققه أدونيس كخاصية أساسية للصورة الشعرية عنده، نرى فيه امتصاصاً للخصائص الأخرى كالجدة والنمو والائتلاف، فـ « هـذه الخصيصة ترصد الحد الذي استطاع الشاعر الوصول إليه في استيعابه لحقيقة الصورة الجديدة القائمة على كونها وسيلة الشاعر لتجسيد المضمون وجلائه خطوة فخطوة وتوليد أفكار القصيدة الحيوية، فليست هي حلية شكلية لا تمتلك قيمة موضوعية ولا تستبطن رؤية الشاعر وهواجسه، فإن لتركيزها وتكثيفها دوراً فاعلاً في تماسك البناء الشعري »[2].

ويحقق التكثيف "الاقتصاد السردي"، فيزول "البذخ اللفظي"، يقول بارت: « لماذا كل هذا البذخ اللفظي في نص ما، أيشكل ترف اللغة جزءاً من الثروات الفائضة ومن الإنفاق غير المجدي، ومن التبذير غير المشروط »[3].

كما يحيل التكثيف فاعلية الصورة على الفيض والإضاءة والإدهاش، ويحيل القارئ المتلقي على مراكز حساسة مفاجئة. وفي ولوجه داخل الصورة هو في حاجة دائمة لقراءة العمل الفني كاملاً، وعليه أن ينحلّ في الذات.

---

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 188.

2 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 167.

3 - رولان بارت: لذة النص، ص 30.

ويتحقق التكثيف بطرق متنوّعة: كأن « يحيل المعطيات الأساسية إلى أشياء لها أبعاد جديدة، هنا تكتسب الصورة كثافة فريدة، وتصبح بالمدلول الحرفي للكلمة نقطة إضاءة في جسد القصيدة كلّها »[1].

وهنا يحوّل الشاعر الدلالة المعتادة إلى دلالة خارقة فريدة ليفاجئ القارئ بمشاكسته المعنوية.

ويطرح أدونيس نفسه على الشعر الحديث استراتيجية الإبداع ويقدّم له بعض النقاط التي يتخلى عنها وأموراً أساسية لبنية النص لتكون خصائص له منها:

« 1 - التخلي عن الحادثة.

2 - يبطل أن يكون شعر وقائع.

3 - التخلي عن الجزئية كالارتباط بالعاطفة مطولاً.

4 - التخلي عن التفكك البنائي.

ومن الخصائص التي يريدها أدونيس للشعر الحديث: الغموض، التردد، اللامنطقية »[2].

وكلّ هذه العناصر تخدم الصورة وتؤدي في النهاية إلى "التكثيف". ولما يكون التخلي عن الحادثة هناك البديل الذي هو "الإنسان"، والتخلي

---

1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 48.

2 - أحمد يوسف داود: لغة الشعر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1980، ص 226.

عـن التفكيك البنائي هو دعوة إلى الوحدة العضوية داخل الصور الجزئية، أمّـا دفاعـه عـن الغموض فبهدف تحقيق نصوصية النص التي فيها الامتناع عـن استنفاذ معانيه، وفتح آفـاق القراءة الواعية. فالقارئ هنا خالق النص بطريقة أخرى.

وينفتح النص « على مستوى أكثر شمولاً، في تحول النص الحديث مـن نص باهر في إبرازه الحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب، وينـبع ذلـك مـن تـدمير العلاقـة التقليـدية الإشـارية بـين الكلمـات والأشياء »[1].

كمـا يـتحقق التكثيف وينتج من التجربة الشعرية المشفوعة بالفكر الواسـع: نِصفٌ تجـربة ونـصف فكر. ورؤيا الشاعر ليست نتاج سياسة معينة أو مجتمع معين أو دلالة فكرية معينة، فخصائصها هي اجتماع التجـربة الإنـسانية المعيـشة مـن قـبل الـشاعر في عالمـنا، نضيف إليها الـتكوين الـثقافي والاجتماعي، مع الخبرات الجمالية في الابتكار، وكل هذا الربط في علاقة بينه وبين الأسرار الكونية.

إن الـشعر الحـديث ومعه شعر أدونيس « ابتهج وهو يفتتح مغامرة الانـتماء مجـدداً للحـياة، وأن ينتمـي للحـياة معـناه أن يغير الرؤية إلى النص ووضعية الذات الكاتبة فيما هو يغير الرؤية إلى العالم، بهذا (...)

---

1 - كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الأول ديسمبر 1984، ص 53.

توجه الشعر نحو ممكنه »[1]. فالنص « تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغـوية... »[2]، وبهذا التوجه تشكلت "القصيدة المعرفة" التي شكلت بدورها التكثيف، وتغذّت من الفلسفة.

ونـشير إلى أنّ دراسـة أدونـيس الجامعـية كانـت فلـسفية، فالفلسفة غـذت فـيه التجـربة الـشعرية وأثـرت في رؤيـته ووجهـت الإبـداع إلى الخفـاء، حتـى أنـنا لا نعي دلالات وأبعاد القصيدة. وقد نزع شعره في بعـض المواقـف إلى الميتافيـزيقيا، وكان يحاول من خلاله معرفة ما لا يعرف. لقد استغل العقل الفلسفي الذي غلب الشعور الاجتماعي فكانت قصائده مجالاً معرفياً مكثفاً.

يجمع أدونيس بين الفن والفلسفة، لذا تتكون عنده القصيدة المثقفة التي تجمع مزيجاً ثقافياً عربياً وغير عربي (آشوري، إغريقي، سومري، فينيقـي، غربـي ... إلخ)، وقـد طعّـم قصائده بالفكر الصوفي الباطني[*] الـذي يـرى أن الإنسان (نموذج رباني)، فقد منحه الله كل صفاته المثلى المعنوية، كما أنه دائم البحث عن المطلق فيوحد بين الكتابة والحياة.

« وأسّـست الـصوفية لكـتابة تمليها التجربة الذاتية، داخل ثقافة تمليها معـرفة دينـية مؤسّسية، عامـة غـير أنّهـا ظلّـت كـتابة على هامش التاريخ الـثقافي العربـي. كـتابة لا مكـان لهـا كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في

---

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، ص 48.

2 - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران الجزائر 1993، ص 33.

* يراجع: وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص. ص 29-31

المكـان بـل في نـصوصهم، كـأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الصوفي يتحرك داخل هذا النص ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به »[1].

تخلـص الخـيال الـشعري مـن الـبحث عـن علاقات بين الموجودات الحسية، كما تخلص من أن تكون مصادر صوره هو الواقع الخارجي، بل ذهب يخلقها بنفسه وفق رؤى الشاعر وموقفه من الوجود. وبالاعتماد على فكره وثقافته، « إن أهم ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يـستمد وجـوده مـن عناصـر الـصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية »[2].

لقد استغنت الصور الحديثة عن الواقع لأن الفرق واضح بين عالمنا وعالم القدماء، فعالمهم يطبع نفوسهم على أمور واضحة لا تعقيد فيها، حتى أن أغراض شعرهم تجمعها خصائص معدودة، إلا أن عالم الصور الحديـثة مـناخ حـضاري مطـبوع بالقلـق الوجـودي، فــ "نحن" تستقبل مجـريات الحـياة في تـشتت وعجـز للمواجهة، فالتحمت الذات بالفكر واتخـذت موقـف رصـد الإحساسات وتحدي الاستجابات الذاتية سبيلاً بدلاً عن الواقع.

---

1 - أدونيس: الصوفية والسيريالية، ص 115.

2 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1983، ص 145.

ثـم « إنّ الـصوفية بوصـفها مـوقفاً، تـشويش لـنظام العـالم الظاهر وأدوات معـرفته وهـي بوصـفها تعـبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف ومعنـى ذلـك أن الـصوفي لا يقـيم بينه وبين الطبيعة وأشيائها علاقات عقلـية وإنمـا الطبـيعة عنده مجمع للرموز والصور والإشارات وعلاقاته بهذا كله علاقات قلبية »[1].

كـان لهـذا تـأثير بالـغ في تكـون الـصور في شـعر أدونيس وفي بنية التكثـيف، حـيث إنّ الـشعر لم يعـد لعـباً لغـوياً ووسائل زخرف، إنّه فعل وانفعال مع الشعور والمعرفة والفكر. وما أطلقنا عليه تسمية "الواقع" ما هو إلا جزء من الحياة والوجود، وهو أوسع. وما أسموه بـ "الحقيقة" غير متجلٍ في عـالم الظواهـر بـل هـي سـر يختبـئ في جوهـر الأشـياء وفي الباطن، فالإنسان يهتدي إليه بطرق معرفية خاصة.

تقـوم الجمالـية على المجاز والإيحاء وتحري الباطن، لذا أصبحت الـصور تعتمد على ما يحدث في الحلم، فهي كلام من نوع آخر، ونقل لأشـياء أخرى غير أشياء الواقع؛ و« لئن كان الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لصوقاً بالنفس، وكشفاً عن العالم، فإنه أعمقها قدرة على التـسمية وأكثرها نفاذاً وصحة، وهو إذن في هذه التسمية لا (يعبر) عن الأشـياء أو الواقـع، وإنمـا يحـرك جـزءاً غفلاً من الكون أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً، فليس الشعر تعبيراً إنه تأسيس »[2].

---

1 - أدونيس: الصوفية والسيريالية، ص 142.

2 - أدونيس: سياسة الشعر، ص 80.

إنّ صوفية أدونيس كان لها بالغ التأثير في بنية الصورة الشعرية، بالخصوص في هواجسه الفلسفية والفكرية، وهي التي ساهمت في الحداثة الشعرية وفق أسس مغايرة لبنية القصيدة القديمة والتي صبغت الصورة بالتكثيف. فلقد « أثرى البعد المعرفي النص الشعري الحديث، وهيأ له إمكانات دلالية واسعة »[1].

أصبحت الصورة بالمعرفة والفكر تركيبًا معقدًا من عناصر كثيرة، تجتمع كلّها لتحقق الكثافة المتمثلة في قدرة الصورة على احتواء دلالات لا محدودة وعواطف متسعة، تقبل على العطاء الغزير، ولا يصل القارئ إلى فك الشفرات إلا بكد عقلي شاق، عليه أن يتسلح بمعرفة. ويحتاج "النص المعرفة" إلى "القارئ المعرفة" الذي يستخدم كل الأدوات الممكنة ليعيد بناء الدلالة وفق النص والخارج النصي. إنّ "مهيار" أدونيس مثقل بالمعرفة الصوفية والأسطورية والفكرية، فهو يقدم دون حدود، وهذا ما سنراه في مبحث الأسطورة.

كما يتشكل التكثيف أيضاً بدرامية القصيدة، فـ « الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي (...) أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصية التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية »[2].

وتعني الدراما الصراع والحركية في المواقف، لأن الحياة مبنية على الدراما، وهذه الخاصية تتميز بها الأعمال السردية، من قصة ورواية ومسرح،

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 235.

2 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 282.

ودخلت إلى الأعمال الشعرية، حتى أن أروع القصائد العالمية تميزت بهذه الميزة كـ"الأرض الخراب" لـ "أليوت".

ومن أسس الكتابة الجديدة مع الحداثة الشعرية إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. ونميز بينها من خلال الحضور الإبداعي. فالدراما دخلت الشعر.

وقد لجأ أدونيس إلى أشياء الطبيعة ليخلقها من جديد، ولكي يقدم من خلالها الأفكار مجسمة، ولجأ إلى كل العناصر التي تحقق الدرامية، واستطاع اختيار ما هو جوهري باطني، حيث اختار الإنسان كنموذج للصراع مع تناقضات الحياة. ونجد في هذين الطرفين (الإنسان والصراع) الطابع الدرامي. ويمكننا استبيان الصراع في هذه القصيدة "مرثية أبي نواس":

تائه والنهار حولك دهر من الدمنْ

شاعر كيف يشرئبُّ

على وجهك الزمنْ

عارف أنني وراءك في موكب الحجرْ

خلف تاريخنا الموات

أنا والشعر والمطرْ

ريشتي ناهد الجواري وأوراقي الحياه

خلّنا يا أبا نواس

الليالي تلفّنا بالعباءات والدمن

وأحباؤنا طغاة مُراؤون كالسماء

خلنا للعذاب الجميل وللريح والشررْ

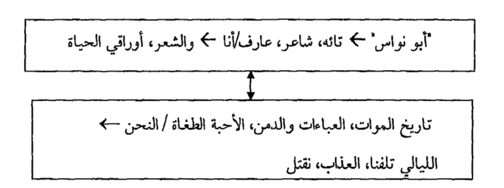
نقتل البعث والرجاء

ونغني ونستجير ونحيا مع الحجرْ

نحن والشعر والمطرْ

خلنا يا أبا نواس[1].

في القصيدة قرينتان تحيلاننا على طرفي الصراع: "الإنسان" متمثلاً في "أبي نواس" و"ذات الشاعر" والطرف الثاني "النحن" و"التاريخ".



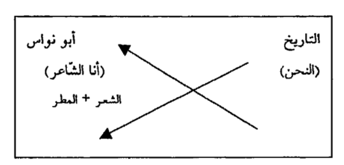
الاشتراك بين "أنا" الشاعر و"النحن" هو ← الشعر والمطر.

فالشعر يتجاوز الزمان والمكان، إنه موجود في الماضي والحاضر، ويستشرف المستقبل. المطر رمز ← التجدد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 505.

الصراع بين الإنسان العربي العاشق للتجدد (أبو نواس) ومعه "أنا" الشاعر - والتاريخ الذي يؤمن بالثبات وتأليه نفسه (نقتل البعث). نسب أدونيس للتاريخ "الموت"، "العباءة"، "الدمن"، "العذاب الجميل"، "نقتل"، "نغني"، "نستجير"، "نحيا مع الحجر". والترسيمة الآتية تمثّل الصراع بين التاريخ والشّاعر:



"التاريخ" "النحن"	الموت	العباءة	الدمن	العذاب الجميل	إلخ...
"أبونواس" "أنا"	عارف	شاعر	تائه		

ومن خلال هذه المعطيات المأخوذة من النصّ يمكننا فكّ الشفرات كما يأتي:

1 - الموت ← قرينة اللاحياة.

2 - العباءة ← قرينة الزي التراثي الذي لا يتجدد (الأصالة بمفهوم الذهنية العربية).

3 - الدمن ← قرينة الاخضرار النابت في العفن.

4 - العذاب الجميل ← الرضا بالقدر.

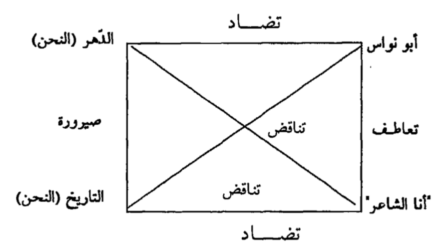
أمّا شفرات الطرف الأول "أبو نواس" "أنا" الشاعر، فهي:

1 - عارف ← قرينة القدرة والمعرفة.

2 - شاعر ← صاحب رؤية فنية تؤمن "باللاعباءة".

3 - تائه ← قرينة عدم الاهتداء لوجود عدة مسالك والذي أحاط به "دهر من الدمن" اخضرار تاريخي بجذور متعفنة.

إلا أنّ الشاعر يتفاءل ليخرج من الصراع بالمطر، فالشعر مع المطر. ويمكننا وضع المربع كالتالي:



يتمثل التشابه بين "أبو نواس" و"أنا الشاعر" في الاشتراك في مصادفة "الدمن"، والتشابه بين الدهر والتاريخ يتحقق في الاشتراك الزمني، والوجود الاجتماعي.

بين الذات والآخر:

العلاقة الأولى:

أبـو نـواس/ أنـا الـشاعر ← تجـاوز الـزمن واسـتشراف المستقبل "يشرئب على وجهك الزمن".

وشفرة "يشرئب" تحيل على النظر لرؤية "الفوق".

اللاعلاقـة:

أبو نواس ← تائه ← اغتراب.

"أنا" الشاعر ← عارف ← وعي.

تجـاوز "أبو نواس" زمنه دون أن يعي ذلك فوعاه من أتَوا بعده، في حـين يعمـل الـشاعر بوعـي للحداثـة ولـتجاوز المـوروث، بحثاً عن الإبداع.

نلاحظ درامية الموقف وكيفية تكثيف الصورة بهذا الصراع، ونحتاج لأكثـر مـن قـراءة لفـكّ الشفرات، فالصور في بنية القصيدة بؤر رؤيوية تنـبني القـصيدة حـولها، والفاعلـية الـشعرية في قـصيدة أدونيس فاعلية رؤيوية، تنبعُ من الإنسان الباحث في تاريخه، متجاوزاً إياه.

وتتكـثف عناصـر الـدراما مـع دخـول عناصـر الفنّ المسرحي في الإبـداع الـشعري وتـتصاعد درجـة التكثيف لأن هناك شخصيات كثيرة ستدخل في ذات الـشاعر، وتتكـيّف مـع مواقفها. ويبدو الشاعر مقتدراً

لأنـه يقدم شخصياته بذكاء دون وساطته. لقد « استفاد الشاعر المعاصر في تـشكيل صوره المركبة من أدوات فنية استعارها من الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والسينما، فأخذ من الأول الحوار واستغل فيه عنصر الـصراع الدرامـي، وأخـذ مـن الثانـي تداعـيات المعاني أو تيار الوعي، واسـتعار مـن الـثالث أسـلوب (المونـتاج) أو التركيب الفني، ممّا يؤكد انـتفاء الحـدود بين الأجناس الأدبية »[1]. لقد انشغلت القصيدة بمسرحة مسارها لتحقق التصعيد الشعري، ولتفاجئ القارئ بعدة أقنعة وأصوات، فهي تستفيد من بنية المسرحية، وتستعير منها الصراع والإضاءة.

يـستعير أدونـيس مـن فـن المـسرح عنصر الحوار، ليساهم في بناء الصور المركبة، فتتحقق الدرامية التي تبعث الحيوية في اللحظة الجارية، لأنهـا تقـيم علاقـة جدلـية بـين المـتحاورين، ثـم إنّ الحوار يقدم بطاقة تعريف لكل طرف فيه.

تتتبّع خالـدة سـعيد مسار تجربة القصيدة المسرحية عند أدونيس، فـتقول: « بدأ تجربة القصيدة المسرحية عام 1954 مع قصيدته "الفراغ" التي جاء الجو المسرحي ممثلاً بتوالي اللوحات ثم في عام 1955 كتب قـصيدة "مجـنون بـين الموتـى"، فجـاءت التجـربة المسرحية فيها أنضج (...). وليست قصائد الديوان مسرحيات بالمعنى المعروف، وإنما هي

1 - بوعلام العوفي: الصورة الشعرية عند سميح القاسم، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1997 - 1998، ص 94.

محاولة لإغناء القصيدة المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة وتعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات الداخلية... »[1]. وهذا التصريح إضاءة في أن قصائده أسّست بنية محددة المعالم جوهرياً، تدفع الخطاب الشعري العربي نحو مجال أوسع، يقوم بإغناء وإخصاب الخطاب الشعري بالعناصر المسرحية.

والحوار المسرحي تكثيف تكتيكي لأنه بناء يخفف من وطأة الغموض في شكل تقديمه هوية الشخصيات « وهو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود... »[2]. وقصيدة "السديم" مأساة في ثلاثة أدوار. هي قصيدة طويلة تمثلت فيها عناصر المسرحية من شخصيات، والعمود الفقري فيها هو الحوار، مع تقديم المشاهد، فالشخصيات في هذه القصيدة: المجنون الأول، المجنون الثاني، المجنون الثالث[3]. والمشهد في الدور الأول: « المكان غرفة صغيرة، جدرانها تراب مدهون بالأصفر والأزرق، سقفها أشبه ببيت العنكبوت، خيوطه من الخشب فيها أربع طاقات، ثلاث منها مغلقة – والأصح مسدودة – تكسوها حصر التصقت بصحنها، نتنة ترشح بالموت، يقبع في إحدى زواياها ثلاثة أشخاص »[4]. إنّ الأحداث في درجة الصفر، لأن أدونيس اعتمد الوصف في تقديم

---

1 – خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 101.

2 – غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص 101.

3 – أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص298.

4 – المصدر نفسه، ص 299.

المشهد (المكان)، ثم يقدم الشخصيات قبل أن تتحرك الأحداث: « رأس الأول محلوق يلمع كالزيت، شبه عار يلبس قميصاً بنصفي كُمّ، فتح على صدره فتحة دائرية واسعة، في يديه خرق أخرى، يعاينها ويتفحصها ويقول أنّه يصطاد منها "ذئب النوم" ويعني القمل ويتكئ الثاني إلى الجدار، يلتحف بغطاء أسود ممزق على رأسه شملة معقودة حول عنقه (...) ويحضن الثالث مزقة جديدة علق بها شيء من السكر يلحسها بحركة من لسانه، معتوهة، له لحية طويلة يختلط فيها البياض والسواد بشكل يبدو أخاذاً... »[1].

قدّم الشاعر الشخصيات باعتماد الوصف الخارجي، ومن خلال الحوار تظهر الشخصيات بخلفياتها الفكرية. ولقد اختلطت علينا الأجناس الأدبية. فالذاكرة تحيلنا على الأعمال السردية من قصة ومسرح.

فكل مجنون يظهر فكره من خلال هذا الحوار:

المجنون الأول: في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

وبأضلعي تتلونْ

وبخاتمتي:

هي كالمآسي، بالخديعة والضلال تهونْ

---

1 - المصدر نفسه، ص 299.

المجنون الثاني:(دون أن يبدو أنه يشارك الأول في حديثه)

ماذا؟ أليس عن القدر

نسخ البشر

سفر الوقائع والمصير

وتفكروا وتبصروا

فهنا الحقيقة كالنفاضة لوثت طرف الحصير

وهنا الضحى يتحلزنْ

فوضى: صباح لا يرى وألوهة تتوثنْ

المجنون الثالث: (بلهجة صوفية وكأنه أدرك ما قيل)

يا شمس لونك حائلٌ

يا أرض أسّك مائلٌ

للصخْر أرداف تهز وللتراب جدائل[1]

يقدم الشاعر من خلال هذا المقاطع الثلاثة ذهنيات، مع أن الجنون يجمعها إلا أنّ نتاجهم يحتاج إلى تأويل يستجمع القدرات الفكرية والجمالية كي يتسنى لنا قراءة هذه الشخصيات، التي تتحاور بأسئلة وأجوبة حول ما يحيط بهم، ولسنا بصدد إعادة تقديم القصيدة، بل نشير إلى الحركية التي يثيرها الحوار في متابعة الأفكار في تشويق.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص. ص 300 - 301.

المجنون الأول: (بسرعة) ماذا تقول؟

المجنون الثالث: حبلت بقاتلها العقول.

المجنون الثاني: حدق جدار الغرفة السوداء.

المجنون الثالث: (ببلاهة) ماذا؟

المجنون الثاني: ينطق في مقلتيه زئبق

يتلو صحائف قلبه ويعيدها ويمزّق

حدّق، أراه يحدّق[1].

للبحث عن السمات الدلالية ومستويات المدلول التي تتابع الإيحاء، نحتاج إلى مسار « يمر عبر ثلاثة مستويات متلازمة: المستوى الأفقي وهو المستوى المفهومي الذي يقف عند حدود المعنى الحرفي أو المدلول الأول (...) ثم المستوى العمودي وهو المستوى الشعوري الذي يتجاوز المدلول الأول إلى المدلول الثاني، حيث يتم تقليص درجة المنافرة (...) ووفق هذا المستوى نتبين أن الشعر لا يتأسّس إلا بخرق الثابت والمألوف (...)، ثم المستوى السياقي وفي هذا المستوى يجد المدلول كامل انتعاشه داخل السياق الذي عمل إمّا على معارضته أو على تثمينه »[2].

1 - المصدر نفسه، ص 301.

2 - محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1997، ص 225.

إنّ شعر أدونيس يحتاج إلى استجماع كلّ القدرات مع المستوى العمودي، لأنّ القصيدة حقل تجريبي استعارت حتى بعض عناصر القصة كذكر المراجع الزمنية والمكانية المحددة لأحداث القصيدة، والنسق الزمني يكون متتابعاً خطياً إلى جانب المشاهد، والأحداث تتوالى وفق علاقة سببية بإمكاننا وضع ترسيمة الأحداث بمتابعة القصيدة المسرحية "السّديم":

المجنون الثالث: يلتفت فتقع عينه على ثقب في الجدار

ذاك ثقب

عبره تنشب حرب

المجنون الأول: (وهو يلتفت إلى الجدار ويحدق فيه)

تلك فتحة

عندها خبأ ليل العمر صبحه

والزوايا

هي للموت مرايا

المجنون الثاني: (ببرودة) للجدار

عنق لفّ بغار

وشرار

سطحه كأس وخمر وثناياه جواري

(يلتفت إلى المجنون الصامت ويتابع)

يا، تلفّت

ضجة الحائط خفت

يا تكلمْ

لبس الحائط خفّهْ

مد كفّه

وعلى العالم سلّمْ

(يتابع مقهقهاً)

يا... تكلم[1]

يلتفت المجنون الأول إلى الجدار لتعليق المجنون الثالث عليه، والمجنون الثاني أيضاً يعلق على الجدار. هناك نسق تتابعي مع أن الحوار غير مبني على سؤال وجواب إلا أنه في علاقة سببية، ويمكننا أن نسأل ما هي عناصر القصة في هذه القصيدة؟

لقد تحققت العناصر التالية:

- النسق المكاني
- النسق الزماني (تتابع الأحداث).
- شخصيات واضحة الملامح الفزيولوجية ظاهرياً والفكرية مضمونياً.

في البداية قدم علامات المكان أو الحيز، فهو مكان واحد ومغلق (غرفة صغيرة) هي علامات منتجة للأثر المكاني، أما الزمان فليس حافلاً بعلاماته في القصيدة، نستشفه من التسلسل التتابعي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 301 - 302.

وتمثلت الشخصيات واتضحت ملامحها في ذهنية "القارئ" إلا أن فكرها يحتاج لقراءات متوسعة لأن « قصائد هذا النوع الشعري، مضامينها بصورة مجردة، بل في أوضاع وظروف ملموسة إنها لا تلقي علينا خطباً عقلية، بل تحكي قصص الإنسان الحي، مشيرة دائماً إلى أهدافها إنّها لا تعظ إيديولوجياً، ولا توجهنا وفق نموذج ثقافي وأخلاقي، بل تندمج تبعاً لمراجعها العديدة »[1].

ولفهم ما تحيل عليه هذه القصائد من أوضاع ومشاهد وحكايات بينة، علينا أن نعيها لقبولها أو نفيها والوعي يحتاج لفك الشفرات.

يتصاعد التكثيف لأنّ القصيدة الأدونيسية استعارت من فنّ الموسيقى مزج الأصوات المتعددة في آن واحد، إذ « تتقاطع شخصيات متعددة عبر شخصية الشاعر، وتخترق صوته أصوات كثيرة »[2].

ففي قصيدته "صوت" يقول:

أغني من الرعب

أغني من التمرد المقهور

أنت، ومن رعد على الصحراء

يا وطنا مُصمَّغاً مكسور

يسير مشلول الخطى قربي[3]

1 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 125.

2 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 98.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 455.

هناك تداخل صوت الشاعر مع صوت الثائر، مَن هذا الذي يغني من الرعب ويغني من التمرد المقهور؟ هل هو "أدونيس" شخصياً؟ هل هو الشاعر أدونيس؟ أم "الثائر" ؟

صوت الشاعر ←.........

صوت الثائر ←———

تداخل الأصوات

وفي مواقف أخرى تتداخل أصوات هويات أخرى، ففي "مرثية بلا موت" يتداخل صوت الشاعر بصوت "الفارس" في قوله:

أركض خلف الوطن المسجون

في غابة الأعراس في طفولة الأجراس

أستنفر الأهداب والظنون

حول سرير العشب والحصاد

وأسرج الأفراس

نحوك يا بلادي

يا وطن الثلج على الجفون[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 503.

صوت الشاعـر ◄..........................

صوت الفارس ◄——————

تداخل صوتي

كما نجـد عـدة أصـوات في قـصيدة واحـدة، ويظهـر هـذا في القـصائد الطـويلة. ففـي قـصيدة "مهـيار" « يدخل سيزيف وفينيق ونوح وأوديس وإيكار والخضر وبشار والحلاج في نسيج شخصية مهيار »[1].

ويكمـن العجـيب في تلاقـي شخصيات متناقضة فـ "بشار" يختلف عـن "الحلاج"، وكذا "إيكار" بعيد عن "نوح"، وهذه خاصية شعر أدونيس في محاولـة القـبض علـى حـركيّة الشخـصيات، ويـستبين قدرة الإنسان كطاقـة تـتجاوز الحدود، تنمو وتكشف وتتجاوز. وقصائده « تحمل في صلبها أكثر من نبرة وتنبني على أصوات عديدة متداخلة، بل إنّها توهم في أكثر من موضع بأنها حشد كبير من القصائد »[2].

وأمـام هـذا التكـثيف يحـتاج القارئ إلى رصيد في استبيان القرائن وفـك الـتداخل الحاصـل في الأصوات، وإدراك التفجرات الداخلية التي مـن خلالها ينقسم ويتوزع إليه صوت الشاعر، مع الإمساك على قرائن تحـيل علـى الـذوات المـتعددة المقصودة، خاصة عندما تكون القصيدة طـويلة وتحـوي وعـياً مـشطوراً، فالبنـية الدلالية تختفي، وكأنها طريقة

---

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 122.

2 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 99.

لتلبس الأقنعة، خاصة عندما تتداخل الأصوات وتتعارض أخرى داخل بنية متتابعة، فالقارئ يفاجأ بالغموض، وهذه خاصية ينشدها "أدونيس" الناقد، ويطبقها "أدونيس" الشاعر، وهي عنصر فعال في شعرية الخطاب الحديث. يقول عبد الله حمادي: « توجب على العمل الإبداعي الرفيع أن يكون مسكوناً ومبطناً بتعدادية الإفضاءات الإيحائية داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الايماءات حتى تهيء المناخ المتاح لإحداث الانفعال، لأنّ المتلقي وهو يلج أغوار القصيدة لا يستقبل ظاهرة المعاني المتلبسة بظاهر الألفاظ بقدر ما تلبس إحساسه "معنى المعنى" »[1].

إنّ الشاعر بهذا الشكل يدعو القارئ بأصوات متعددة ويمده بشبكة معرفية، إلا أنه يترك مسافة مشحونة بالإثارة والدهشة، ولكي يجتازها يحتاج إلى حذر وانتباه إلى إغراءات اللغة والطاقة الإيحائية. والحال أنه من خلال التجاذب والتنافر بين الأصوات المتحاورة داخل البنية تتضح لنا أبعاد الموقف.

ولم يكتف أدونيس بالأخذ من الموسيقى فحسب، بل أخذ حتى من السينما القدرة التركيبية بعد القطع والمزج. وفي الوقت نفسه الاعتماد على لعبة الصورة الفجائية المتنقلة بسرعة.

---

1 - عبد الله حمادي: تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995، ص 113.

وقبل الدخول في هذه القدرات الإبداعية التي أثْرت بدورها عنصر التكثيف، نشير إلى خصائص أنواع الصور عنده، ونميز فيها أولاً الأنواع: « الصورة البسيطة والصورة المركبة والصورة الكلية (القصيدة الصورة) »[1].

والصورة البسيطة هي الأقل استعمالاً عند أدونيس بدافع البساطة، لأنها تأتلف بعضها ببعض في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها، لذا نحتاج إلى وقوف لرؤية كيفية تشكّلها، حتى يحدث الائتلاف فيما بعد، وترتبط بعملية التصوير، فكل صورة تمثل مشهداً للوهلة الأولى نظنّ فيه الانفصال، لكن ندرك بتمعن التلاقي، أمّا بالنسبة للقصائد الطويلة، فترتبط الأجزاء عضويا بنيوياً، ومع تركيب الصور البسيطة تظهر تقنيات التركيب السينمائية، ومع القصيدة الطويلة تظهر الوحدة العضوية.

يتم السبيل إلى التحليل الفني للصورة الشعرية وكيف تكثفت بعناصر السينما بدراسة البناء الفني للصورة المفردة، ومتابعة علاقتها بغيرها من الصور، مع وعي البناء الكلي للقصيدة أو صورتها الكلية. وكيف تتشكل الصورة البسيطة عند أودنيس؟

أول ما تقوم عليه الصورة لدى الشاعر هي الحركة للشيء الجامد غير العاقل، فيرتد حيوياً مثيراً، ومثال ذلك هذا النموذج النصي "مرثية":

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 134.

الغبار يغنّيك يرفع أشعاره إليكْ

مانحاً للمهاوي خطاك

راثياً هذه البقايا

من أغانيك من رؤاك.

الغبار يغطي زجاج الفصول

يغطي المرايا

ويغطي يديك[1]

لقد أخرج أدونيس "الغبار" من الأشياء ليؤنسنه وينسب له الغناء والشعر والمنح... وليس الغبار إلا رمزاً، هو انزياح عن الاستعمال العادي الذي يحقق الإبلاغ فقط. وكأن الشاعر يخرج من الاستعارة كصورة غالبة إلى "لعبة الكلمة" "الغبار" يحتاج لمتابعة داخل النص الجزئي والنص الكلي كي نستوعب دلالته. فقواعد "اللعبة" تقوم أساساً على الانزياح عن مسارات دلالات الكلمة.

وقصائد أدونيس هي « فضاء دلالي، تتوحد فيه الأنا الشعرية بنظام الدلالات الإشارية في استبطان ملامح الفكر وقيمه الاجتماعية في نسيج علاقاته وفرضياته، بقصد تفجير دلالة المعنى واستكناه الداخل والتوغل في رقاع البرهة، حيث يتم تعطيل الوعي وتفتيت الزمن فيصير تقصّي

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 510.

المعنى الباطني خاضعاً لقيم جمالية مختلفة، واحتمالات ممغنطة، متعددة... »[1].

يبني أدونيس في تركيبه الصور من الصورة البسيطة كلبنة مميزة وبنية جددت أدق أسس عناصر البلاغة. فالاستعارة عنده مرتبطة بالتخييل، كما حددها لوغوران « الاستعارة بكونها إغفالاً أو تعتيماً يصيب بعض المكونات المعنوية للمفردة المستعملة »[2]، لذا يصنع أدونيس الاستعارة في حيز اللغة خاصة إلى جانب الانفعال، فالاستعارة تمثل خروجاً واضحاً على نظام اللغة، وتمرّدًا على سلطة المعاني المألوفة، لأن المفردة في الاستعارة تبطل أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل على شيء، بل تختار مفهوما آخر غير الذي تحيل عليه، تختزن الاستعارة طاقة خارقة لتغيير اللغة، إذ تنقل المعاني المعتادة إلى معان قد تصدم القارئ وتشوش عليه القرائن. وطرق إنتاجية هذا النوع من الصور متنوعة، منها الأنسنة التي رأيناها والتي أنتجت كليات لغوية (الاستعارات المشبهة بالإنسان)، نجد الانتقال من المحسوس إلى المجرد، وهذا ما رأيناه في "لغة الغياب"، إضافة إلى طريقة "تراسل الحواس"، وفيه يتم نقل دلالة الكلمة في الاستعارة من حاسة إلى أخرى، مثلاً من اللمس إلى الذوق، أو من السمع إلى البصر.

---

1 - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ص 90.

2 - بسام بركة: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48، 49، 1988، ص 27.

مثلا في قصيدته "يكفيك أن ترى [أصوات]:

لا صمت في عينيك لا كلام[1].

فـ"الصمت و"الكلام" انزاحا من وظيفة الفم إلى وظيفة العين. وفي قصيدته "يحمل في عينيه" يقول:

يأخذ من عينيه

لألأة، من آخر الأيام والرياح...[2]

نقلت الدلالة من حاسة اللمس "اليد" إلى حاسة الرؤية "العين"، فـ"الأخذ" في اللغة الإبلاغية يتم باليدين.

ولم يهمل "أدونيس" فاعلية التشبيه، إلا أنه لا يشتغل بالمقاربة لأن تشبيهاته تشوش القارئ في بحثه عن وجه الشبه بين المشبه والمشبه به. مع أن البناء بلاغي عرفه الحس الشعري منذ الطفولة الشعرية للشعر الجاهلي القديم، إلا أن المفارقة تحول دون المقاربة، فهي صور تعتمد مؤهلاتها الخاصة. يقول في قصيدته "مرثية الأيام الحاضرة":

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشي.

- وبلادي امرأة من الحمى، جسر للملذات يعبره القراصنة[3]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 390.

2 - المصدر نفسه، ص 348.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

في قوله: التاريخ ← ذاكرة / المتلقي يستجمع وجه الشبه.

تاريخنا ← "سهول غريبة من الشوك الوحشي"/القارئ عليه فكّ شفرات "سهول"، "الشوك الوحشي"، كي يجد المقاربة بين المشبه "التاريخ" و"سهول من الشوك الوحشي".

مع أن الطريقة في بناء التشبيه هي نفسها في التشبيه العادي، لكن المقاربة بين المشبه والمشبه به فيها العجيب. وفي قصيدته "لأرضي": يقول:

أرضي عرافة وتميمة

وأرضي مخمورة - كتفاها

أميران من لؤلؤ، وجريمة[1].

العجيب أيضاً في تشبيهات أدونيس تشتيت القارئ بتشبيهات متتالية تحتاج لبحث عن التلاقي في هذه الصورة.

أرضي ← عرّافة وتميمة (التشبيه الأول)

أرضي ← مخمورة (التشبيه الثاني)

أرضي كتفاها ← أميران من لؤلؤ وجريمة (التشبيه الثالث).

يحتاج القارئ إلى استجماع هذا الشتات، بالبحث عن نقط التلاقي، والسمة المميزة لكل قصائد "أدونيس" دون استثناء هي أنّ التشبيه والاستعارة يمثلان اللغة الاعتيادية في أبسط درجاتها، وكأن العادي

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 451.

بالنسبة للشاعر يمثل أرقى ما وصلت إليه البلاغة القديمة، في أن الاستعارة ملكة البلاغة، أما نشاط الشاعر داخل الصورة، فيتحرك في "الصورة الكل"، وليس في "الصورة الجزء"، لأن صوره البسيطة تحمل في صلبها انفجاراً، يتبعه تحول يؤدي إلى اللوحة أو المشهد. ولكي نتّبع البناء الكلي، علينا متابعة كيفية بناء الصور البسيطة لتشكل الصور المركبة، وبتعبير آخر كيفية حدوث التركيب السينمائي في صور أدونيس. « فقد يعتمد الأداء التعبيري على تشكيلات تنقلية مستمدة من الفن السينمائي فيما يعرف بالمونتاج، حيث تتوالى صور متعددة، تعقبها صور أخرى، يجمع بينها جميعاً في الصورة الكلية توحد وتناسق يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه في أنساقه المرئية والسمعية، يستطيع إثارة توجه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة... »[1].

في البدء نتابع التركيب داخل الصورة المركبة. إن أدونيس يعتمد في الأعمال الكاملة العنوان الكلي الذي يمثل الصورة الكلية، ويخضع بنية الصورة المركبة لعناوين فرعية بشكل لوحات ومشاهد، ويحتاج القارئ إلى فك الرموز والشفرات ليجد لها نقط التتابع. في قصيدته "قصائد إلى الموت" نجد خمس قصائد عناوينها: "حب"، "أسرار"،

---

1 - رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف مطبعة الأطلس 1985، ص 17.

"الشمس"، "الموت"، "أغنيات للموت". إن بيت القصيد أو البؤرة الدلالية هي "الموت"، ففي قصيدته "حب" يعرض الإنسان في أفق ممارسة الحياة، لولا هذا الذي يوقف الزمن ويوقف الحياة "الموت". يتحدث الشاعر بقلب مفعم بالحياة:

يحبني الطريق والبيت
والحي والميت
وجرة في البيت حمراء
يعشقها الماء
يحبني الجار
والحقل والبيدر والنار
تحبني سواعد تكدح
تفرح بالدنيا، ولا تفرح
ومزق مهرورة من أخي
من صدره المرتخي
يخبئها السنبل والموسم
عقيقة يخجل منها الدم
كان إله الحب مذ كنت -
ما يفعل الموت، إذا مت؟[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 113.

إنّ في هـذه القـصيدة قرائنَ تحيل على الحياة: يحبني، جرّة، الماء، الحقل، البيدر، تفرح، السنبل، إله الحب... وفيه قرائن تحيل على الضد: الميت، لا تفرح، مت. والصراع قائم بين الحياة والموت وينتهي بانتصار الأخير.

الحياة ←———— ●

الموت ————→

حتـى أنّ أرقـى إحـساس يحـس بـه الإنـسان "الحـب" يتوقف أمام الموت مع أنّ الشاعر سمى قصيدته "حب" تشريفاً له.

اللـوحة الأولى هـي خـصب الحـب ومعاكـسة الموت له، واللوحة الثانية سمّاها "أسرار" يعرض فيها:

يضمنا الموت إلى صدره

مغامراً، زاهدا

يحملنا سراً على سره

يجعلنا من كثرتنا واحدا[1]

هـي لـوحة الخـضوع والـبحث عـن فلسفة للموت، ليسقط عليها القـدرة في اسـتيعاب وجـودها الـذي لا مفـر منه. وفي اللوحة الأخرى "الشمس" حتمية الموت:

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 114.

ما أُغمِضت عيناي إلا على

حلم يسير الموت في سيره

ينام في الظلمة مستغرقا

ويطلع الشمس على غيره[1]

هـي حتمـية، لكـنها استمرارية لأن "الموت" لواحد يعني "الشمس" لآخـر، إنهـا حتمية تحقق النهاية ومعها بداية جديدة. وفي لوحة أخرى يقبل هذا "الموت":

كان أبي يؤمن أن الشباب

وسّع لي دربي

وأنه في لا نهاياته

أصغر من قلبي

كانت حياتي معه عالما

أسهل ما يزخر فيه الصعاب

أبي غـد يخطر في بيتنا

شمساً وفوق البيت يعلو سحاب

أحبه، أحبه أعظما

في القبر تستعصي على الخالقين

أحبه سراً عصياً دفين

---

1 - المصدر نفسه، ص 115.

وجبهة ملفوفة بالتراب

أحبه صدراً رميماً وطين[1]

هـناك تجـاوز "للمـوت" لأن الإيمـان بالإنسان أقوى حتى وإن كان "الموت". "كان أبي" فالزمن ماض لكنه قال "أبي غد" الزمن مستقبل إذن هـو تجاوز لقوة الموت وفوز للحب هذه المرة لأن الإنسان هو الأقوى، هـي فلسفة أدونـيس التي آمن بها في كل قصائده فقد آمن بالفرد وهو يواجه معضلات الوجود والحياة.

الموت ——————→ ....

الحياة (الحب) ——————→..............→..............→

وفي اللـوحة نفسها يستمر أدونيس ليقدم الموت، وهو يتوقف أمام صدى الإيمان بالمستقبل قائلاً:

ترمد الزند الذي طالما

شد بصدري للسماوات

حمّلني الماضي وخلّى صدى

منه يناديني من الآتي

يا لهب النار الذي ضمّه

لا تك برداً، لا ترفرف سلامْ

في صدره النار التي كورت

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 116.

أرضاً عبدناها وصيغت أنام

لم يفنَ بالنار ولكنه

عاد بها للمنشأ الأول

للزمن المقبل

كالشمس في خطورها الأول

تأفل عن أجفاننا بغتة

وهي وراء الشمس لم تأفل[1]

هناك إيمان بأنّ "الموت" لا يعني النهاية، بل هو بداية للمستقبل فـ"الموت" هو الماضي واستغل الشاعر قصة سيدنا إبراهيم الخليل الذي لم يمت بل « عاد للمنشأ الأول للزمن المقبل »؛ إنه التجدد الذي آمن به الشاعر، مع أن الأب مات:

على بيتنا، كان يشهق صمت ويبكي سكون

لأن أبي مات، أجدَبَ حقل وماتت سنونو[2]

لم تنته اللوحات حتى بعد وفاة الأب، فهناك "أغنيتان للموت"، وفيهما أورد "أدونيس" الرسالة التي آمن بها، فهو مستعد للموت ويناجيه قائلا:

1 – كأنه الموت إذا مر بي

يخنقه الصمت

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 117.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 118.

كأنه ينام إن نمت

2 - يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي[1]

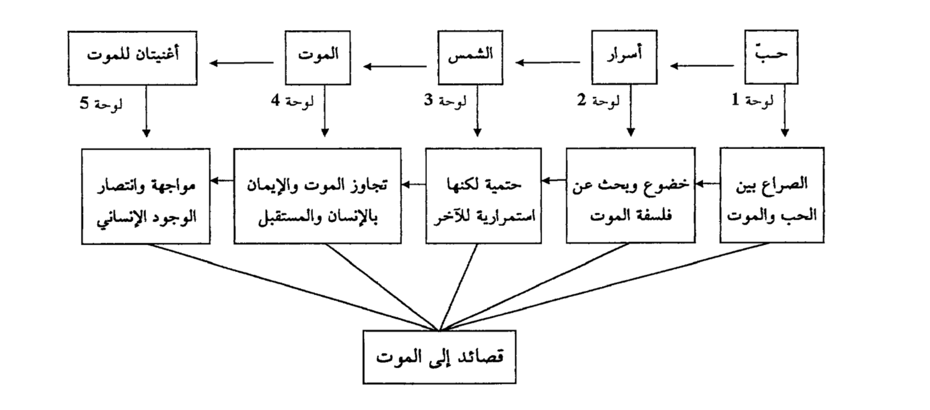
هي مواجهة مع الموت، والإنسان هو الند للخوارق، وفي هذه المواجهة طلب لليقين، وفهم المستحيل هو انتصار للوجود الإنساني.

نحاول تركيب هذه الصور حتى نستوعب الصورة الكلية التي هي « مجموع الصور المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع الذي يتلاءم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها... »[2]. وسيظهر التركيب من خلال هذا الشكل:

---

1 - المصدر نفسه، ص 119.

2 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 268.



حبّ
أسرار
الشمس
الموت
أغنيتان للموت
لوحة 1
لوحة 2
لوحة 3
لوحة 4
لوحة 5
الصراع بين الحب والموت
خضوع وبحث عن فلسفة الموت
حتمية لكنها استمرارية للآخر
تجاوز الموت والإيمان بالإنسان والمستقبل
مواجهة وانتصار الوجود الإنساني
قصائد إلى الموت

ينتج أدونيس في هذه اللوحات قصيدة هي « وحدة كلية متماسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص، كما يقول تودوروف »[1].

من خلال هدمنا للقصائد وبنائنا لها في البعد الدلالي ندرك أن أدونيس يترك للقارئ فرصة استجماع بعض الشذرات الدلالية ليشتغل فيها، ويصل إلى عملية "التركيب" بآلياتها المقصودة، فهي بناء مقصود، لأن التسلسل في اللوحات وفي وحدة عضوية ناتجة عن خطّة لبناء القصيدة الكلية. ويستغل أيضاً عملية التركيب كتقنية للعودة إلى الوراء، خاصة في آخر القصيدة الرابعة التي درسناها سابقاً: « لأن أبي مات، أجدب حقل ومات سنونو »، ثم يعود إلى الزمن الحاضر ليكمل المواجهة مع الموت.

كما يتمثل "المونتاج" على أوسع ما يمكن في "أغاني مهيار الدمشقي"، والصورة الكلية فيها ترتبط بوحدة القصائد كلّها وبنائها المتين في كلّ القصائد الحزينة، فهي تستجمع صوراً مكتملة لتربط بينها، فيكون التوليف والتركيب. والتكثيف هنا يتجلى في قدرة الصورة الكلية على استيعاب طاقات من الدلالات والعواطف التي تتسع وتعطي بغزارة بعد التأمل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة في أدق بنياتها. والعقل لا يتماشى مع دلالات هذه الصور، فلا بد من التركيز على الإحاطة بإحساس الشاعر وتجربته للوصول إلى علائق

---

1 - اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 81.

هذه الصورة بعضها ببعض، وضد التكامل لتكوين بنية التجربة الكلية.

وحتى يتحقق الوصول إلى الدلالة فـ « إن إحدى الطرق التي تؤدي إلى المعنى في فن الشعر هي علاقة معينة بين الصور ... »[1].

يقـدم أدونـيس في "أغاني مهيار الدمشقي" سبع قصائد مطولة جداً هـي: "فـارس الكلمـات الغريبة"، "ساحر الغبار"، "الإله الميت"، "إرم ذات العمـاد"، "الـزمان الـصغير"، "طرف العالم"، "الموت المعاد"، وكل قصيدة هـي مجمـوعة مـن القـصائد. وتبتدئ بمزمور يلخص فحوى القصيدة. والقـصيدة الكلـية "فـارس الكلمـات الغريبة" تفصل في القصائد التالية: "مـزمور"، "ليس نجما"، "ملك مهيار"، "صوت"، "صوت آخر"، "تولد عيناه الأيام"، "دعوة الموت"، "صوت"، "قناع الأغنيات"، "مدينة الأنصار"، "العهد الجديـد"، "بـين الـصدى والـنداء"، "الجرس"، "آخر السماء"، "وجه مهيار"، "الحـيرة"، "يـنام في يديه"، "يحمل في عينيه"، "توءم النهار"، "رياح النهار"، "الآخـرون"، "البربـري القـديس"، و"سـاحر الغـبار" فـصلت في: "مزمور"، "الجرح"، "مات إله"، "الضياع"، "حجر"، "السقوط"، "حرارة"، "لغة الخطيئة"، "ملـك الـرياح"، "الـصخرة"، "هاويـة... لـي أسـراري"، "لم ترنـي عيناك"، "حـوار"، "الحـضور"، "الأيـام السبعة"، "أورفيوس"، "أرض السحر"، "رؤيا"، "سـفر"، "أترك لنا وراءك"، "أسلمت أيامي"، "جسر الدمع"، "لا حد لي..."، "الـسدود"، "الأرض الوحـيدة"، "أمنـية"، "قلت لكم"، "الهزيمة"، "يكفيك أن تـرى"، "الكرمي"، "الصباح"، "أبحث عن أوديس"، "البلاد القديمة"، "أرض

---

1 - أرسبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، ص 88.

بلا ميعاد"، "اليوم لي لغتي"، "الأرض"، "لغة للمسافة"، "البرق"، "ظلي وظل الأرض"، "أوديس". و"الإله الميت" فصلت في: "مزمور"، "مرآة الحجر"، "الأغنية"، "لمرة واحدة..."، "الأرض الثانية"، "اعتراف"، "صلاة"، "المسافر"، "الصاعقة"، "بعد السكوت"، "الذئب الإلهي"، "قدم الأطفال"، "حجر الصاعقة"، "تائه الوجه"، "أخلق أرضا"، "الخيانة"، "الصدقة"، "الإله الميت"، "قربان"، "إلى سيزيف"، "إله يحب شقاءه"، "مشهد"، "رياح الجنون"، "ليس لك اختيار". و"إرم ذات العماد" فصلت في: "مزمور"، "رؤيا"، "المدينة"، "صوت"، "البغي"، "رقية"، "الجثتان"، "العصر الذهبي"، "الأشياء"، "تزيني بالرمل"، "المدينة"، "قد تصير بلادي"، "لأرضي"، "غبطة الجنون"، "وطن"، "الوجه البعيد" "صوت"، "رؤيا"، "شداد". و"قصيدة الزمان الصغير" فصّلت في: "مزمور"، "النهار"، "الطريق"، "لا كلمات بيننا"، "وداع"، "موت"، "الرياح المضيئة"، "القوقعة"، "أرض الغياب"، "رسالة"، "التائهون"، "الضياع"، "عودة الشمس"، "الصخرة العاشقة"، "الرايات"، "الطوفان"، "الزمان الصغير"، "المدينة". وقصيدة "طرف العالم" فصلت في: "مزمور"، "سفر"، "طرف العالم"، "آدم جزيرة الحجر"، "ريشة الغراب"، "الفجر يقطع خيطه"، "الباب"، "من أنت؟" "نوح الجديد". وقصيدة "الموت المعاد" فصلت في: "مرثية بلا موت"، "مرثية عمر بن الخطاب"، "مرثية أبي نواس"، "مرثية الحلاج"، "مرثية بشار"، "مرثية"، "مرثية الأيام الحاضرة"، "مرثية القرن الأول".

من المستحيل أن نتابع كل هذه القصائد بالترسيمة، فبإمكاننا فكّ رموز "مزمور" كل قصيدة، لأننا سنصل إلى تركيب كلّ بنية تساهم في تركيب القصيدة الكلية، فالقصيدة الأولى "فارس الكلمات الغريبة" التي

تمثل الأغنية الأولى من أغاني مهيار ابتدأها بمزمور:

يقبل أعزل، كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة، وثقل البحر من مكانه.

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي، إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح به. إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها.

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا - يحيا ويضلل اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام.

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا علامة السحر.

يملأ الحياة ولا يراه أحد، يصير الحياة زبداً ويغوص فيه. يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها، محفورة كلماته في اتجاه الضياع الضياع الضياع

والحيرة وطنه، لكنه مليء بالعيون

يرعب وينعش

يرشح فاجعة ويفيض سحرية

يَقْشِرُ الإنسان كالبصلة

إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه
يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي خطواته
جذوره.
يمشي في الهاوية وله قامة الريح[1].

في هذا المزمور الذي يلخص لنا القصائد "اللوحات الجزئية" إحالة على خلق الإنسان: - أشار إلى الله "راقصاً للتراب كي يتثاءب"، "يملأ الحياة ولا يراه أحد"، وهذه إحالة على خلق آدم من تراب، وقال له "كن" فكان، ولم يخلق بعد. هو البدء فقط. وفي "ساحر الغبار" يورد "مزمور":

أحمل هاويتي وأمشي، أطمس الدروب التي تتناهى،
أفتح الدروب الطويلة كالهواء والتراب - خالقاً من خطواتي
أعداء لي، أعداء في مستواي، ووسادتي الهاوية والخرائب
شفيعتي
أنني الموت، حقا
التآبين صيغي - أمحو وأنتظر من يمحوني. لا شذوذ
في دخاني وسحري. هكذا أعيش في ذاكرة الهواء
أكتشف نبرة لعصرنا وغنة -[*]

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 329 - 330.

* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص 355، 356، 357 المزمور كاملا.

و"الغـبار" إحالة على التراب والطين الذي هو المادة الخام في خلق الإنـسان، لقـد حقـق "مهيار" وجوده في الحياة، وبدأ الصراع مع الوجود وبـدأت العلاقـة بـين الـشخص والعـالم، والقـرائن الـتي للمواجهة هي: "الأعداء، الموت...". وفي الأغنية الثالثة "الإله الميت" يبدأ مزموره قائلاً:

أول النهار أنا وآخر من يأتي – أضع وجهي على
فوهة البرق وأقول للحلم أن يكون خبزي، أغسل
فروة الأرض. أرفع الفراشة بيرقاً وأكتب عليه
أسمائي
شجرة تغير اسمها وتأتي إليّ، حجر يغتسل
بصوتي، سهل يكتسي بأوراقي – هذه جيوشي
وسلاحي العشب
مزدوج أنا مثلث، أنقش وجهي على الريح
والحجر، أنقش وجهي على الماء، أسكن في ثنية
الأفق، أسكن الأفق، وعلى جبيني قناع من الموج
والبحر توءمي وشبيهي(*)

يـؤمن أدونـيس بالإنـسان دون الله والـشيطان، والعـالم يبتدئ بقدرة "مهيار" التي تفوق كل القدرات، فـ"الأنا" مضخمة، تمثل كل شيء وتحل

---

* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص. ص 405، 406، 407 المزمور كاملا.

محـل الله الـذي رفضه أدونيس في "ساحر الغبار"، وفي قصيدة "إرم ذات العماد" والتي قال في "مزمورها":

ألهو مع بلادي

ألمح مستقبلها آتياً في أهداب النعامة

أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة

وصاعقة. أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ

وفي الطرف الآخر من النهار أبدأ تاريخها

غريب عنكم أنا وفي الطرف الآخر

أسكن بلاداً خاصة بي، نافخاً على السماء كي

أرى رمادها، وفي النوم واليقظة أفتح برعماً

وأعيش فيه...(*)

إنّـه أمـل الـتجدد لكـنه لا يـصير، فيأتي الإحساس بالخيبة وظهور الاغـتراب عـن الانـتماء، "غريب" توحي بعدم الاستقرار، فيختار الشاعر الـسكن في الـبرعم، هــي خيـبة يـشوبها الإحـساس بالاستمرارية، لكنها الخيبة.

وفي قصيدة "الزمان الصغير" يغني في "مزمور" بنبرة الحيرة والعجز قائلاً:

---

* يراجع المصدر نفسه، ص ص 435، 436، 437 المزمور كاملا.

أين تنتهي المسافة، أين يبطل الخوف؟
أنادي الفراغ أفرغ الممتلئ، حتى الصوان
رخو، حتى الرمل، حتى الرمل يتأصل في الماء- لماذا الطرق،
لماذا الوصول؟
ضالّ ضالّ ولن أعود. السقوط حالتي وشرطي،
الجنة نقيضي
إنني عرس وأعلن جاذبية الموت - أنا الغيم ولا
يباس عندي، أنا القفر ولا غيم لي
أختبئ وراء اللغز، أختبئ تحت جبة
الفصول وأوصوص من فتوقها. أمنح لخطواتي شكلها
وأقول للبحر اتبعني...[*].

إنّه حائر الذات، عاجز أمام الواقع، والمواجهة باءت بالفشل. هنا تتشكل الأزمة: « فشخصية (مهيار) هي أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين، ويعاني على مستوى ثان تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي كما يعاني على مستوى ثالث أزمة الإنسان إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت والحياة والحب... »[1]. مهيار يمثّل بطولة تنتهي بالفجيعة.

---

* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص. ص 463، 464، 465 المزمور كاملا.

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 121.

وفي الأغنية ما قبل الأخيرة من قصيدة "طرف العالم" يعرض علينا مزمورها قائلاً:

أخلق للريح صدراً وخاصرة وأسند قامتي عليها

أخلق وجهاً للرفض وأقارن بينه وبين وجهي.

أتخذ من الغيوم دفاتري وحبري، وأغسل الضوء

للشقائق زينة أتزيا بها، للصنوبرة خصر يضحك

لي، ولا أجد من أحبه - هل كثير إذن، أيها الموت،

أن أحب نفسي(*)

بلغ أدونيس في هذه القصيدة ذروة اليأس. حتى أنه يخاطب الموت. فالذات لم تجد الإنسان، لم يبقَ لها إلا التقوقع ومحبة نفسها مع اختيار الموت.

وفي الأغنية الأخيرة "الموت المعاد" أسقط المزمور ليعوضه بمرثية بلا موت:

أركض خلف الوطن المشحون

في غابة الأعراس في طفولة الأجراس،

أستنفر الأهداب والظنون

حول سرير العشب والحصاد

---

* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص 485 - 486 المزمور كاملا.

وأسرج الأفراس

نحوك يا بلادي

يا وطن الثلج والجفون[1]

هـي مـرثية للعـالم والـذات، فالـشاعر لم يـستطع اسـتبدال العـالم، فالأجدى أن يستمر في فرض الذات.

ويلاحظ على كل القصائد أنّ الحديث جاء على لسان ضمير المتكلم المفـرد "أنا" أو بضمير الغائب المفرد "هو"، فالشاعر يدمر ويخلق هي "أنا" مقرّرة، رغم وجود مستويين للتعبير: المستوى الأول "الأنا تواجه العالم" في "فـارس الكلمـات الغريبة" و"ساحر الغبار" و"الإله الميت"، والمستوى الثاني "الأنا تواجه الوطن والتاريخ والناس" في "إرم ذات المعاد" "والزمان الصغير" و"طرف العالم" و"الموت المعاد".

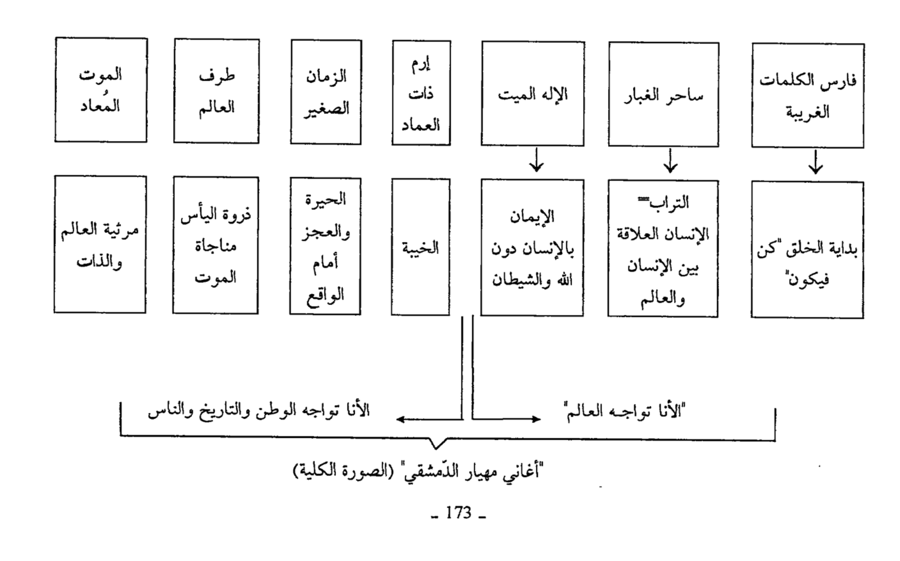
و« تكـتمل رحلة مهيار المأساوية من "الذات" وإليها، مروراً بالواقع خطفـاً »[2]. فالصورة الكلية بنية متشابكة العلاقات ومتفاعلة لتنتج الأثر الكلـي مضيء الأبعاد، ويلاحظ أن الصورة والمعنى يتلاحمان في صور أدونـيس، إذ يـصعب فـصلهما، ويكـون التكثيف. وهذه ترسيمة تركيب صور أغاني مهيار الدمشقي.

❀ ❀ ❀

---

1 - أدونيس: المصدر نفسه، ص 503.

2 - أحمد يوسف داود: لغة الشعر، ص 261.


فارس الكلمات الغريبة
بداية الخلق "كن فيكون"
ساحر الغبار
التراب= الإنسان العلاقة بين الإنسان والعالم
الإله الميت
الإيمان بالإنسان دون الله والشيطان
إرم ذات العماد
الخيبة
الزمان الصغير
الحيرة والعجز أمام الواقع
طرف العالم
ذروة اليأس مناجاة الموت
الموت المُعاد
مرثية العالم والذات
"الأنا تواجـه العالم"
الأنا تواجه الوطن والتاريخ والناس
"أغاني مهيار الدّمشقي" (الصورة الكلية)

يـورد الـشاعر تـركيب المعانـي في بنـية متتابعة، مع أنه في القراءة الأولى لا نـستقرئ الـتكامل، هـذا يتحقق بعد قراءة "هدم وبناء". الصورة الكلـية مـركب معقـد، لأنهـا تحـوي كـل عناصـر الدراما ثم إنها "رؤيا" وغـوص في أغـوار الـذات، كـل هـذا تكثـيف يحـتاج لـتعدد القـراءات ومـستويات مخـتلفة لـزوايا النظـر إلى بؤرة المعاني، ولقد تتبعنا كيف اشـتغل "أدونـيس" في أدق بنية من بنى صوره، وكيف استفاد من الفنون الأخـرى مـن مسرح ورواية وسينما... إلخ، فهو يمارس الكتابة الجديدة وفق قصيدة تجريبية، إذ « إن المعنى الواحد لم يعد قائماً في عبارة، بل بـات يتـنقل في مواضـع مخـتلفة، عاقداً علاقات دلالية ملتبسة متداخلة ومعقـدة، هـذا مـا نتبيـنه في قصيدة أدونيس وبصورة أوضح في قصائد عدد آخر من الشعراء جعلوا من (التجريب) وسيلة الكتابة »[1].

إنّ القـصيدة التجـريبية هـي هـدف أدونيس، لأنّه يؤمن بالكتابة مع زوال الحـدود بـين الأجـناس الأدبـية، إلى جانـب اسـتفادته من المسرح والقـصة والـسينما والرواية... هو اقتناع بكتابة دون حدود فـ « يجب أن تـتغير الكـتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معـيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي... »[2].

---

1 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 156.

2 - أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 312.

هـذه ملامـح علـم جمال الكتابة لدى أدونيس، وهذا يحتاج لبحث مـستقل يـناقش ذلـك، فهـو يمـثّل مـشروعاً مـستقبلياً يؤسّـس لشعرية القصيدة العربية.

إن أسلوب الشاعر يتراوح بين الأسلوب الحيوي الذي يبعد المسافة بين الدال والمدلول، ويستفيد من التراث والأسطورة والأسلوب الدرامي الذي تتنوع فيه الأصوات والتكثيف وتحضير الرموز المتنوعة، فالإيحاء يقوى، ويتزايد التكثيف.

لقـد تخلـص أدونـيس مـن التقريرية والحيل البلاغية القديمة واشتغل في صـور القـصيدة بطـرق جديـدة وتجـربة متميزة تحيل خصائصها على تـنوع كبير في الأساليب والأشكال، خاصة في البناء، إذ لا يمكن تحديدها بدقـة، في حـين تُبنـى الـصورة القديمة على نظام واحد يمكن حصره وفق شعرية مغلقة عنّفت النص المقلد.

لقـد تبنـى عـدة أقنعة في أساليبه، وتفرد في طريقة توظيفها، وهذا يمـثل مـشروعه الحداثي، وهو ما سنراه في فصل الرمز والأسطورة، إذ يُسقط ملامحها ويحولها إلى أصداء ويملؤها برؤاه، حتى أنه يدخل في تـضاد معهـا، و« يتـسم شـعر أدونـيس بكـونه ينص جوهرياً على نزعة تجـريبية تهـدف صراحة إلى تأسيس حدث الكتابة على نحو جديد في الـثقافة العـربية، لذلك نجد القصيدة التي بدأ يؤسسها منذ "أغاني مهيار الدمـشقي" ترتقـي إلى ذرى تعـبيرية ممعـنة في التجـريبية بـشكل يجعل المتلقي العادي عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها من ناحية، ويجعلها

تـوهم ظاهـرياً علـى الأقـل بأنهـا قد تجاوزت مجرد البحث عن شكل جديد... »[1].

والميـزة الأخـرى لتجـريبية قـصائد أدونـيس هـي اعتـناؤه بطـريقة القـول، فقد لجأ إلى تقنيات كتابية جديدة بحثاً عن الابتكار. وكل تلك التقنـيات في أدق بنـياتها عملـت على التكثيف، وجعلت القارئ يتسلح بالرصـيد الـنقدي والمعرفي، ليقرأ قصائده التي لا تملك طريقة واحدة أو أسلوباً واحداً، بل مع كل قصيدة محاولة في دفع الجديد نحو الأمام.

لقـد اشتغل كثيراً في اللغة الشعرية كما رأينا في الفصل الأول، إلا أن الـصور الـشعرية في بـنائها لـم تعـتمد فقـط انـزياحات على مستوى اللغـة، بـل بنـيت بغـير أدوات اللغـة. ولم يعمـل على أن تكون الصورة معتمدة أبسط صور البلاغة القديمة.

إنّ صور أدونيس غلب عليها الطابع الذهني، وهذا ليس معناه غياب الحـسية فـيها، لأنهـا موجـودة في نـسيج الـنص، وإنمـا خالفـت الـنظم الإدراكـية العاديـة، فالمحـسوس فيها يتداخل ويتقاطع، والقارئ عليه أن يعـي العمليات ويحسن إقامة العلاقات بين الأشياء التي جمعها بطريقة فـريدة، وهـي تقنـية في تغيـيب الدلالـة، وهـذا كان مسعى من مساعي الحداثة الشعرية.

---

1 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 97.

نـشير إلى أن تـشكيل الـصور بـني وفق الجري وراء المطلق، وكان هـذا الهاجس الرئيسي للحداثة الشعرية، لهذا لم تعتمد الواقع، ولم تسع لتـشكيله بـل رفـضته، رفـضت نظـرية المحاكـاة والانعكاس، لذا حدث الانفـصام، لأنّ الحداثـة العـربية تخـتلف عـن الحداثـة الغربية، الرافضة لنظـرية المحاكـاة الـتي نـتجت في مناخهم بعد أن استُنفدت وهُضمت، وأسـسوا من خلالها وعياً بالحال وتجاوزوه إلى الجديد، في حين نجـد الحداثـة الـشعرية العـربية رفضت نظرية المحاكاة التي هي ليست وليدة فكرها ونتاجاتها، ثم إنّ الواقع العربي يختلف عن الواقع الغربي.

حاول أدونيس تطوير بنية النص اعتماداً على التغيير والتجاوز لبنية القصيدة القديمة، وحاول أن يقدم إبدالات، فعلى مستوى الصورة عرض تجـريباً مغايـراً فـيه التكثيف الإيحائي، إلا أننا لا نستطيع تحري هذه الإبـدالات لنـصنفها ونـضيئها بطـريقة منتهية، لأن الغموض الذي اعتبره خاصـية فنـية تعـد إحـدى مقـومات الابـتعاد عـن التقريرية والمباشرة، وتعمـل على الإيحاء، يذهب بعيداً ويدخل في الإبهام الذي يعيق القارئ مهما كانت قدرته. والسير وراء "الخلق" و"الرؤيا" قد يوقع في الإبهام غير الفني، لذا كان من الضروري وضع حدود للانزياح و"الخلق".



2 - التفاعـل النصي(*)

يحتاج النص الإبداعي لزوايا نظر ولعدة قراءات، تحاول أن تقبض علـى دلالاته، و« الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لـتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع ويـتمخض عـن هـذه النـصوص جنين نشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص »[1].

تنبّه الباحثون خلال ممارستهم الأدبية إلى حضور ذاكرة نصية يقوم علـيها الأدب، كـان أول من سجل مصطلح التناص Intertextualité هي

---

* أخذنا بمصطلح السعيد يقطين "التفاعل النصي" بدل التناص لأننا سنطبق اعتمادا على "التعالـيات النـصية" عـند "جـرار جنـيت"، الـذي يعتـبر التناص واحدا من بين خمسة عناصر تكون النص المتعالي، أما في الجانب النظري فنأخذ بمصطلح التناص.

1 – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

الباحثة "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva التي عمّقت الميراث النظري الذي تركه "باختين" Mikhael Bakhtine باستبدال مصطلح الحوارية بالتناص.

والتناص « مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه ولمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب »[1]. وهو « اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هي علامة، رواق إيبستمولوجي يشير إلى موقف وإلى حقل مرجعي، وإلى اختيار رهانات معينة »[2].

وفي دراستنا للتفاعل النصي بمتابعة التناص في شعر أدونيس نكون قد فتحنا قراءة جديدة لفهم وتفكيك النص "الأدونيسي"، خاصة وأننا عرفنا التنوع المرجعي والمعرفي الذي تختزنه الذاكرة الأدونيسية. إن دراستنا لـ "التفاعل النصي" تفتح حتماً أفقاً نقدياً يهدم ويبني رؤية فنية أقل ما قال عنها الدارسون رؤية حداثية.

وقبل الولوج في التطبيق نشير إلى الرصيد النظري لموضوع التناص.

---

1 - تودوروف، رولان بارت، امبيرتو إكسو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، العراق 1989، ص 98.

2 - تودوروف، رولان بارت، امبيرتو إكسو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 100.

إنّ النص الشعري نسيج تلتقي عنده مجموعة لا متناهية من النصوص تتفاعل فيما بينها وفق رؤية فنية تميزها نكهة المبدع ورؤاه.

تقول "جوليا كريستيفا": « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى »[1]. وهذا ما يجعل النص مفتوحاً، ويدخل مع نصوص قبلية في علاقات مشحونة تاريخياً، وتتضمن إيحاءات، لفهمها لا بد من العودة إلى النص القبلي، فالتناص يحدث بين نص واحد من جهة ونصوص لا متناهية العدد من جهة أخرى. ومعنى هذا لا بدّ من استنطاق تلك النصوص داخل النص للوصول إلى دلالات يفي بها النص، فالتناص إنتاجية نصوص ذابت في النص المولّد. ويكتب "سولرس" (Sollers): « كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً »[2].

ولفهم النصية لا بدّ من فك شفرات مرتكزات تناصه، وفي تحليل التناص نكون قد حلّلنا النص المرجعي والنص اللاحق، وبينّا طبيعة العلاقة بينهما، لأنّ « الخطاب الأدبي ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعًا تسحب إليها كمًّا من الآثار والمقتطفات من

---

1 - الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، ط 1، المملكة العربية السعودية 1985، ص 13.

2 - تودوروف، بارت، اكسو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 104.

التاريخ، ولهذا فإن الخطاب يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتآلف... »[1].

وفي بحث عن مفهوم للتناص لجأ الباحثون إلى وضع مفهوم للنص أيضًا، ومنه يكون فهم التناص، يقول "بارت": « نعلم الآن أنّ النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً... إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة... »[2] وعند الباحثين العرب نشط مفهوم التناص بحثاً عن طرق جديدة لتطويق النص الذي يمثل عند صلاح فضل « عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى ممّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه... »[3].

والتناص لا بدّ له من قدرة لدى القارئ، تكون من الدرجة العالية حتى تستحضر النص الممتص (بفتح التاء)، لفهم التناص، وهذا ما يراه

---

1 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 102.

2 - رولان بارت: درس السميولوجيا، ترجمة: عبد السلام نبعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1986، ص 85.

3 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 229.

الـباحث محمـد حبّار: « التناص اصطلاح أطلق حديثاً، وأريد به تقاطع النـصوص أو الحـوار فـيما بيـنها (...) لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه لذلك فإن دور القارئ يكـون حاسمـاً... فهـو الذي يستكشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء وهو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب وفق مقتضى السياق... »[1].

ويـؤكد الـباحث الجزائـري "عبد المالك مرتاض" على دور القراءة في تحديـد إنتاجية النص الثيّب ويقول: « إن النص شبكة من المعطيات الألـسنية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه (...) فالنص قـائم علـى الـتعددية بحكـم مقـروئيته وقـائم علـى الـتعددية بحكـم خصوصية عطائيته تبعاً لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة... »[2].

إنّ التـناص تعالـق بين النص والنصوص السابقة. فالبحث يثري في نقطـة مـدى الـتعالق والـتفاعل بيـنهما، بتعـبير آخـر نوعـية العلاقة التي تحققـت بين النص والنصوص السابقة، هذا ما تناوله عمر أوغان بقوله: « يمـثل التـناص تـبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نـصوص، في الـنص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل أحدها مفعول

---

1 - محمد حبار: قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة لسيد الشيخ مجلة تجليات الحداثة، العدد 1، السنة الأولى 1992، ص 59.

2 - عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة المجاهد الأسبوعية، عدد 1440، مارس 1988 الجزائر، ص 57.

الآخـر، تتـساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب... »[1].

لا يلغـي التـناص التفـرد في شـيء بمـا أنه إنتاج، وفي طرق "التفاعل النصي" ينتج الإبداع أيضاً خاصة عند درجات الامتصاص.

تحدّث أدونيس عن الإبداع اللامسبوق أي "الخلق"، وهذا ليس معناه أنه يلغي التناص، لأنه يحقق الخلق أيضاً. إننا لا نجد "التفاعل النصي" في شعر أدونيس بالاقتباس. وحتماً يصنع مستويات إبداعية تثري التناقض أكثر بين النص والنص الغائب[*]، وهذا ما ذهب إليه فيصل دراج في موقعة نصوص أدونيس: « النص المألوف الذي لا يعرف الانبثاق ولا يعرض عن المشابهة استـئناف لنـصوص أخـرى، يحاورهـا ويـرهنها ويـتجاوزها وينزاح عنها ويكون بالتالي، حلقة من سلسلة ثقافية أدبية خاضعة للهدم والبناء أما النص الـذي انبثق عن المطلق أي النص اللاتاريخي فإنه في علاقاته مع النصوص الأخرى، يرفض مبدأ التشابه ويفرض مبدأ المغايرة، يرفض النص الإبداعي في تصور أدونيس معايير التقويم المأثورة... »[2]. إنّ أدونيس في هذه النظرة ضـد النسج على المنوال، فمرجعياته مخزنة لتشتغل داخل نصوصه بآليات تغيـبها. لقـد تعامـل بذكاء مع النص القديم ونظر إليه في حركيته وتحوله

---

1 - عمر أوغان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص 29.

* النص الغائب مصطلح أخذ به محمد بنيس ليدل على النص المرجعي.

2 - فيصل دراج: أسطرة الإبداع عند أدونيس، مجلة الآداب، العدد 7، 8 تموز آب 1996 بيروت، ص 27.

كنواة جوهرية قابلة للتجدد، وفق متطلبات النظرة الجديدة التي تتماشى مع التجارب الراهنة، وهذا أول مفتاح لدراسة "التفاعل النصي" في نصوص أدونيس مع النصوص السابقة. وسر "التناص" في أرقى إبداعيته يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على التغير، فالكلمة تفلت دلالتها من القراءة عند الانتقال من نص إلى آخر، ولها قدرة خارقة على الحركة بين الدوال، فهي تقبل المطاوعة حسب السياق، والسياق إبداع يتحقق مع كلّ مبدع.

ونعود إلى أهمية التناص في الدراسات النقدية، فـ « أغلب الدراسات التي عرضها الباحث سعيد يقطين تتفق على أن النص خارج التناص غير قابل للإدراك، لأن إدراك المعنى أو البنية في إنجاز ما يتم بالنظر إلى علاقته بأنماط عليا سابقة عليه، ومن خلال الإشارة إلى النص أو النصوص السابقة، يمكن تحديد مدى سلطة السابق على اللاحق، فالتناص هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا... فالتناص يحقق وجوده في النص من خلال البنية الشكلية أو المضمونية وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطاء بعض بناه دلالات جديدة... »[1].

ولكي ندرس "التفاعل النصي" نقوم بتفكيك النص وتحليل معانيه وتحليل علاقاته بغيره من النصوص، ونبحث في تمثل النصوص الغائبة داخل البنية النصية للنص الذي بين أيدينا.

---

1 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2، ص 108.

وبهـذه التحلـيلات توصـل جـرار جنـيت Gérard Genette إلى "التعالـيات النـصية" (transtextualités)[*] والـتي حـددها بخمسة أنماط وهي:

1 – التناص (Intertextualite).

2 – المناصة (Paratextualité).

3 – الميتانصية (Métatextualité).

4 – التعلق النصي (Hypertextualité).

5 – معمارية النص (Architextualité)[*].

والـتي وقـف عـندها سـعيد يقطـين مطـولاً، وقال: « يمكننا تقديم مشروع متكامل لبحث "التفاعل النصي" ليتاح لنا في النهاية استخلاص كيف أن النص يُنتَج ضمن بنية نصية منتجة »[1].

ويمكنـنا مـتابعة التعالـيات النـصية الواردة في شعر أدونيس، وهذا بمتابعتنا "التفاعل النصي" فيها.

إنّ "البنـية" النـصية" لـشعر أدونـيس واضـحة الملامح، وقد سبق أن رأينا مكوناتها وروافدها، وبإمكاننا القول إنّها متفردة عن البنيات النصية

---

* عـد إلى: Gerard Genette, Palimpsestes - la littérature au second degré, Editions du Seuil 1982.

* في المصطلحات اعتمدنا على ترجمات سعيد يقطين.

1 – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1989، ص 101.

للشعر السابق، فهي بنية تتجدد دوماً لدرجة أنها تنفي أن تكون لها ملامح أسلوبية ثابتة، لأنها مع كل نص تتبنين لتنتج نصاً مغايراً جديداً ضمنها. ويمكننا موقعتها في الشعر العربي الحديث في الصدارة، لأنها توفرت على الشروط النصية، كما يمكن اعتبارها "ظاهرة نصية".

ويمكننا أن نجسد البنيات النصية التي تفاعل معها النص الأدونيسي ونسمي هذه البنيات بـ"المتفاعلات النصية".

وسنركز على "المتفاعلات النصية" الدينية التي مصدرها القرآن الكريم، فهي "متفاعلات نصية" دينية تاريخية لأنها إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي (نوح، إبراهيم، آدم، هود إلخ...). وتتجلى هذه المتفاعلات من خلال آيات قرآنية.

وأول "تفاعل نصي" بين البنية النصية "نوح الجديد" والمتفاعل النصي نوح النبي:

نوح الجديد: "البنية النصية"	نوح النبي: "المتفاعل النصي"
رحنا مع الفلك، مجاديفنا وعد من الله وتحت المطرْ والوحل، نحيا ويموت البشرْ رحنا مع الموج وكان الفضاء	قال تعالى: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ ۞ أن لا تَعْبُدُوا إِلا اللّهَ إِنّي أخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ ۞ فَقَالَ المَلأُ الذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ
حبلاً من الموتى ربطنا به أعمارنا وكان بين السماء	إلا بَشَرًا مِثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إلا الذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ

نوح الجديد: "البنية النصية"	نوح النبي: "التفاعل النصي"
وبيننا نافذة للدعاء...	عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِين ✿ سورة هود: 25-26.
"يا رب، لم خلّصتنا وحدنا من بين كل الناس والكائنات؟ وأين تُلقينا؟ أفي أرضك الأخرى	وَأُوحِي إِلَى نُوحٍ أَنَّه لَن يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إلا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُون ✿ واصْنَعِ الفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي
أفي موطننا الأول	فِي الذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقُون ✿
في ورق الموت وريح الحياة؟	سورة هود: 36 - 37.
يا رب فينا، في شراييننا رعب من الشمس، يئسنا من النور[1] يئسنا من غد مقبل فيه نعيد العمر من أول	حَتَّى إذَا جَاءَ أَمْرُنَا وفَارَ التَنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وأَهْلَكَ إلا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ القَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إلا قَلِيل ✿ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا باسْمِ اللهِ مجْرَاهَا
"آه لو أنّا لم نصر بذرةً	وَمرْسَاهَا إنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ✿
للخلق، للأرض وأجيالها	سورة هود: 40 - 41.
آه - لو أنا لم نزل طينة	وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 498 - 499.

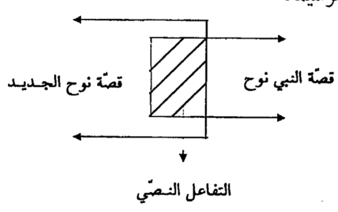
نوح الجديد: "البنية النصية"	نوح النبي: "المتفاعل النصي"
أو جمرة، أو لم نزل بين بين كي لا نرى العالم كي لا نرى	أَقْلِعِي وَغِيضَ المَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ واسْتَوَتْ عَلَى الجودِي وَقِيلَ بُعدًا للقَوْمِ الظَّالِمِين۞ ونَادَى
جحيمه وربه مرتين II لو رجع الزمان من أول	نُوحٌ رَبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإنَّ وَعْدَكَ الحَقُّ وَأَنْتَ أَحْكَمُ الحَاكِمِين ۞ قَالَ يَا نُوحُ إنّه ليسَ مِن أَهْلِكَ إنّه عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ
وغمرتْ وجه الحياة المياه وارتجت الأرض وخف الإلهْ يقول لي يا نوح أنقذ لنا الأحياء -	فلا تسْألنِ مَا ليسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إنِّي أَعِظُكَ أنْ تَكُونَ مِنَ الجَاهِلِين ۞ قَالَ رَبِّ أنّي أعُوذُ بِكَ أن أسْألكَ مَا لَيسَ لِي بِهِ عِلْمٌ وَإلا تَغْفِرْ لِي
لم أحفلْ بقول الإلهْ ورحت في فلكي، أزيح الحصى والطين عن محاجر الميتين أفتح للطوفان أعماقهم أهمس في عروقهم أننا	وتَرْحَمْني أكُن مِن الخَاسِرين ۞ قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلامٍ مِنَّا وَبَركَاتٍ عَلَيكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأممٍ سَنُمَتِّعُهُم ثُمَّ يَمَسُّهُم مِنَّا عَذَابٌ أَلِيم ۞. سورة هود: 44 - 48.
عدنا من التيه، خرجنا من الكهف وغيرنا سماء السنين وأننا نبحر لا ننثني رعباً ولا نصغي لقول الإله	﴿ قَالَ نُوحٌ رَبِّ لا تَذَرْ عَلَى الأَرْضِ مِنَ الكَافِرينَ دَيَّارًا ۞ إنَّكَ إنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلا يَلِدُوا إلا فَاجِرًا كَفَّارًا ۞ ﴾. سورة نوح: 26 - 27.

نوح الجديد: "البنية النصية"	نوح النبي: "المتفاعل النصي"
موعدنا موت وشطآننا يأس أَلِفْنَاه، رضينا به بحراً جليدياً جديد المياه نعبُره، نمضي إلى منتهاه، نمضي ولا نصغي لذاك الاله تقنا إلى رب جديد سواه	

يمكننا أن نبدأ بنظرية التحليل بالمقومات ونطبقها على النص القرآني ونص أدونيس:

نوح الجديد "البنية النصية"	نوح النبي "المتفاعل النصي"
(+ الذهاب في الفلك مع حماية الله، + حياة مع موت البشر، + الدعاء إلى الله، + السؤال عن سبب الخلاص وحدهم، + السؤال عن محطة الوصول، + اليأس، + التمني بعدم الخلق والرجوع طيناً حتّى لا يروا الحياة والله، » التمني برجوع الطوفان حتى يطلب الله، + رفض قرار الله، + الذهاب في الفلك بصحبة شاعر وثائر، عدم سماع قول الإله، + الثقة في رب جديد)	(+ إرسال نوح إلى قومه منذراً، + الدعوة إلى عبادة الله، + رفض الملأ، + صناعة الفلك + أمر الله في حمل كل زوجين اثنين وهلاك الآخرين، + الله يجري ويرسي الفلك، + عودة كل شيء كما كان مع إبعاد الظالمين، + إهلاك الابن، + الخضوع لمشيئة الله) ________ (+ طلب نوح عدم بقاء الكافرين)

إنّ نـص "نوح الجديد" متضمن لـ "نوح النبي". إنّنا نصياً أمام بنيتين أو أمـام نـص مـزدوج يـتداخل فـيه الـنص الـسابق "الـنبي نوح" بالنص اللاحـق، ويـتفاعلان علـى مـستويات عـدة. وبتعبير آخر من خلال هذا الـنص المـزدوج نحـن نقـرأ (نوح الجديد) فهو نصّان في آن واحد، إن نص "نوح الجديد" شفاف، داخله تبدو رسوم نص "نوح النبي". فبإمكاننا أن نتـصوّر صـورة للـنص اللاحـق داخلـها صـورة الـسابق، فهمـا نصان يـتجاوران ويـتكاملان، يُحـدث الثانـي الأول أحـياناً ويعارضـه أحـياناً أخرى. لقد وجدنا المعارضة واردة أكثر، إنّنا أمام نص جديد. ويمكننا الخروج بهذه الترسيمة:



فما هي الصورة التي يأخذها التفاعل بين النصين؟ وما هي أنواع التفاعل النصي التي تتجسد لنا عبرها صور العلاقات بين النصين؟

إن القـراءة الدلالية (أو المضمونية) التي جعلتنا نخرج بمقطوعات معـنوية أو بـوحدات للقـراءة والـتي رتبـناها في التحلـيل بالمقـومات، جعلتـنا نـصل إلى الـصورة الـتي رسمـت في الـتفاعل بين البنية النصية والمتفاعل النصي.

يـبدو أن "أدونـيس" اسـتهواه التراث الديني لكن مطّطه وفق رؤاه أو بتعبير آخر وظفه ليعبر عنه بالضد، فـ"نوح الجديد" يناقض "نوح النبي"، وهذا يمثل التأثر بالتجاوز كما يلي:

"نوح النبي" ←———— الخضوع لمشيئة الله.

"نوح الجديد"←———— رفض مشيئة الله.

« و إذا كانت حادثة الطوفان الدينية تعبر عن إعادة الخلق عن طريق الإماتة، فإن أدونيس يتحول في كثير من الأحيان إلى خالق متعال يقدر علـى أن يـنقل البحر من مكانه، وأن يعلن الطوفان في كل وقت، ويبدأ مـن جديـد سـفر تكـوين الخلـق بطوفان عارم »[1]. والواضح أن صورة "الأنا" أضخم من صورة "الإله" خاصة عندما حاول إزاحة صورة الحادثة الدينـية، ليحـرّك "نـوح" حسب هواه، فيتبرم من الإله ويصرخ في وجهه. هي صورة تجعل الإنسان سيداً، وله المصير وحق القرار.

فالـصورة الـتي يأخذها التفاعل بين النصين هي التفاعل بالتناقض، « وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب لا تتأتى إلا بــ "امـتلاء" خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية وقدرته على "تحـويل" تلـك الخلفـية إلى تجـربة جديـدة قابلة لأن تسهم في التراكم

1 - آمنة بلعلى: أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص 82.

النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم »[1].

وعـى أدونـيس قـصة "نـوح الـنبي" جيداً وحولها وفق رؤاه إلى تجربة جديدة قام بالهدم والبناء فيها، ومن خلال هذه العملية نستطيع ترصد أنواع الـتفاعل النـصي الـتي تتجـسد عـبر صـور العلاقات بين البنية النصية "نوح الجديد" والمتفاعل النصي" نوح النبي".

إنّ الـنص مـن حـيث معمارية نصيته كما يرى جنيت أو من حيث مناصه الخارجي "شعر"، فما هي المتفاعلات النصية التي يستوعبها هذا النص؟

إنّ الـتفاعل النـصي خارجـي، لأن الـنص تفاعـل مع نصوص غيره "القـرآن الكـريم". وبعـد أن رأينا "البنية النصية" وفككناها بمتابعة "عالم النص" أحداثاً، وحللنا أيضاً بنية "المتفاعل النصي" الذي استوعبه النص، وأصـبح جـزءًا مـنه ضـمن تفاعـل التـناقض، نخـرج إلى أنواع التفاعل النصي.

نـشير هـنا إلى جماليات التعبير بالضد في قول "بارت": « أن أكون مـع مـن أحب وأفكر في ذات الوقت في شيء آخر، هكذا أتوصل إلى أحـسن الأفكـار، وأختـرع بصورة أفضل ما هو ضروري لعملي، كذلك شـأن الـنص: يـبعث في لـذة أحسن إذا ما تمكن من أن يجعلني انصت

---

1 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1992، ص 10 - 11.

إليه بكيفية غير مباشرة، إذا ما دفعني وأنا أقراه إلى أن أرفع رأسي عالياً وأن أسمع شيئاً آخر... »[1].

جمالياً تتولد الإنتاجية النصية مع التناقض، لأنّها قراءة مغايرة وهي كتابة ثانية ليس لها المعنى الأول نفسه، وهذا ما جعل لورانت جيني (Laurent Jenny) يرى في التناص « تحويلاً وتذويباً لنصوص عديدة مكتشفة من طرف نص مركز هو الذي يحتفظ بقيادة المعنى »[2]، وهذا ما نجده عند أدونيس في قصيدة "نوح الجديد"، فقد حوّل قصة "نوح النبي" وذوبها ليحتفظ هو بقيادة المعنى، « فعملية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، وكلّما اشترك الخطاب في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكررة فاقدة للأصالة »[3].

لقد سعى أدونيس الذي يؤمن بالفرادة إلى أن يقلل الاشتراك بين نصه "نوح الجديد" والنص القرآني لدرجة أن نقط الاشتراك تعامل معها بالضد.

والملاحظ أن العنوان "نوح الجديد" يثير الوقوف عند كلمة "الجديد" خاصة وأنّ « العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته (...) إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد

---

1 - رولان بارت: لذة النص (مترجم)، ص 31.

2 - عمر أوغان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص 30.

3 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص 25.

هـوية القـصيدة... »[1]، إن كلمـة "الجديـد" تمـس المقدس الثابت، الذي يمثّل الذهنـية الإسـلامية التي لا يجوز أن تُمسّ. فـ "قصة نوح" دينياً لا يمكـن مـساسها، وقـد نـسب لهـا الصيرورة الزمنية والتي حتماً تلحقها صيرورة معنوية وهذا مالاحظناه في التحليل بالمقومات.

ويمكنـنا أن نلاحـظ « أنّ مـشكلة التناص وإمكانيات التحليل التي يفـتحها هـذا المفهـوم لا يمكـن أن تنفـصل عـن فكـرة الإنتاجـية (Productisrte) الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد... »[2]، وهذا ما يتجلى بوضوح عند أدونيس لذا نقف عند المتعاليات النصية.

نـشير إلى أنّ "التعلق النصي" حضر بوضوح من خلال تحويل نص سـابق (Hepatexte) إلى نـص لاحـق (hepertexte). و"الـتعلق النـصي" حـسب جـرار جنـيت « يـستوجب نـصين على الأقل وهي عملية تلقيح نص سابق في نص الكاتب وتعتمد هذه الظاهرة على وجود نصين.

أ - نص لاحق وهو النص الحديث ← (Hepertexte).

ب - نـص سـابق وهـو الـنص المستحـضر وتنشأ عنهما معارضة،

---

1 - محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1987، ص 72.

2 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 240.

محاكاة، تحويل، تحريف، مناقضة »[1].

فهذا النوع من التعاليات النصية التي تحدث عنها جرار جنيت هو الذي تمثل في التفاعل النصي بين "نوح الجديد" و"نوح النبي" وحدث التلقيح بين النص اللاحق والنص السابق والذي نشأت عنهما معارضة (Parodie)، ومناقضة بالتحويل (Transformé).

إذن ضمن التعاليات النصية التي حددها جرار جنيت من: تناص ومناقضة وميتانصية وتعلق نصي ومعمارية النص. نجد التفاعل النصي بين "نوح الجديد" و"نوح النبي" من نوع التعلق النصي بالتحويل.

ويمكننا اعتبار المقطوعة المعنوية الأولى:

رحنا مع الفلك، مجاديفنا

وعد من الله وتحت المطرْ

والوحل، نحيا ويموت البشرْ

رحنا مع الموج وكان الفضاء.

حبلا من الموتى ربطنا به

أعمارنا وكان بين السماء

وبيننا نافذة للدعاء:

---

1 - يراجع: Gerard Genette: Palimpsestes - La litterature au second degré, éd. du Seuil, Paris, 1982, p. 13.

مناصًا (paratexte) داخليًا، لأنّ هذه المقطوعة تحيلنا على قصة نوح النبي، كما هي حادثة تاريخية دينية وفيها قبول لقضاء الله، وإن كان أدونيس لم يستخدم القصة حرفياً بل معنوياً. وهذه المقطوعة تجاورت مع المقطوعة التي ستختلف معنوياً، فيها مناجاة الناجين من الفيضان: ما هو مستقبلهم أهو سوداوي مثلما يبصرونه؟ ويتعالق المناص بالنص بنيوياً بواسطة النقطتين (:) مع الرجوع إلى السطر واستعمال المزدوجتين. ولقد ورد هذا المناص كاستهلال من أجل المعارضة التي ستأتي في المقاطع المعنوية اللاحقة.

إنّ أدونيس يملك "الرؤية الجديدة" حسب تصنيف "بلوم" Bloom لتلاقي الشاعر مع موروثه اعتمادًا على "لوحة التلقي" (scene de reception) والتي فيها الوجوه الستة للتلاقي(*). أدونيس مصنف في الوجه السادس، لأنه الشاعر الآتي ليبدع ما ترك له الأسلاف من جديد ويعيد ابتكاره له، وهذه هي "الرؤية الجديدة" التي تتضح أكثر مع أنواع التعاليات النصية الأخرى المجسدة في نصوصه، ولا نخرج من تعامله مع النصوص الغائبة "القرآنية" لكي تتضح لنا رؤاه أكثر. ونقرأ قصائده بزاد معرفي وفكري يعرف كيف يبني الشفرات.

إنّ الوصول إلى النصوص الخارجية التي تفاعلت معها نصوص أدونيس عملية صعبة في كثير من الأحيان، لأنّه يعمد إلى حبكها وإلى حذق الصنعة لذا نحتاج إلى قراءات بمستويات مختلفة.

---

* يراجع الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 327 للاطلاع على الوجوه الستة.

إنّ أدونـيس في أشد معاناته، وهي موت والده، تسيطر عليه المرجعية الدينية التي تمثلت في قصة سيدنا إبراهيم عندما ألقوا به في النار، ذلك لأن والـده أيـضاً تـوفي محترقـاً بالـنار. فمـا مـدى تفاعل نص أدونيس بالنص القرآني؟ وما نوع التفاعل النصي الذي حدث؟

يعـرض أدونيس بنيته النصية قائلاً في قصيدة "الموت" مرثية ثانية:

ترمّد الزنْـد الذي طالما

شد بصدري للسماوات

حمّلني الماضي وخلّى صدى

منه يناديني من الآتي

يا لهب النار الذي ضمه

لا تك برداً، لا ترفرف سلامْ

في صدره النار التي كورت

أرضاً عبدناها وصيغت أنامْ

لم يفـنَ بالنار لكنه

عاد بها للمنشأ الأول

للزمن المقبل[1]

---

1 - يراجع أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 117 لمتابعة القصيدة كاملة.

هـذه القصيدة تفاعلت مع قول الله سبحانه وتعالى: ﴿ قَالُوا حَرِّقُوهُ وانْـصُرُوا آلِهَتَكُم إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ۞ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ۞ وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الأَخْسَرِينَ۞ ﴾

سورة الأنبياء: 68-70.

إنّ "التعالـي النـصي" الـذي يـستقرأ مـن هـذا الـتفاعل هـو "التعلق النـصي" بين النص اللاحق "الموت" والنص السابق قصة إبراهيم الخليل، ونـشأت عـنهما معارضـة تمـثلت في النهـي "لا تـك"، "لا ترفـرف". فالمناص هنا حرف بالنهي.

البنية النصية	المتفاعل النصي
يا لهب النار الذي ضمه لا تك بردا، ولا ترفرف سلام	﴿ يَـا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴾

فأدونيس يريد الحرق والله لا يريد الحرق لإبراهيم.

قـال المفسرون في قصة حرق إبراهيم: « جمعوا له حطباً مدة شهر حتـى كانـت المـرأة تمـرض فتـنذر إن عوفـيت أن تحمل حطباً لحرق إبـراهيم ثـم جعلوه في حفرة من الأرض وأضرموها ناراً فكان لها لهب عظيم حتى إن الطائر ليمر من فوقها فيحترق من شدة وهجها وحرها، ثم أوثقوا إبراهيم وجعلوه في منجنيق ورموه في النار، فجاء إليه جبريل فقـال: ألـك حاجـة؟ قال أمّا إليك فلا، فقال جبريل: فاسأل ربك، فقال:

حسبي مـن سـؤالي علمه بحالي، فقال الله: ﴿يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴾ ولم تحرق منه سوى وثاقه... »[1].

يستحضر أدونيس المرجعية الدينية ليوظفها أيضاً بالنقيض، فهو يريد "النار" لكن هل هي النار الحقيقية؟ إنه إذن "مازوشي"[*] يريد تعذيب نفسه بمقتل والده بالحرق، « إنّه يعكس هذه الإشارة الدينية وينفيها ليحل محلها أسطورة الفنيق الذي يحترق ، وينبعث من جديد من رماده... أسطورة الفينيق الذي يقترن بالخلق المتجدد أولى الدلالات الموحية بالحياة »[2].

فالنار هنا برومثيوسية رمز للتجدد الذي يؤمن به الشاعر، فالموت لا يكون إلا لتكون الحياة في بعث، وهي لا تؤدي إلى الفناء بل إلى التجدد، يعتمد أدونيس المعاكسة في توظيفه الرموز الدينية، وكأنّنا به يصدم القارئ ليغويه في البدء بشهوة الدخول في نص سلفي، ثم يخلخل الغواية ليدخله في شهوة قراءة مغايرة، من خلالها لا بد من فرز "المتفاعل النصي" كما هو ليقرأه كيف حور، ويبدو أنه يملك قدرة عجيبة على امتصاص النص القديم، ويتعامل معه بذكاء المغايرة. ونظرته إليه مبنية على حركية وحيوية كأنه نواة جوهرية قابلة للتجدد، وهذا هو المبدأ الذي يؤمن بالخلق والتجدد والفرادة، ويمارس ذلك

---

1 – محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير الجزء الثاني، شركة الشهاب، ط 5، الجزائر 1990، ص 268.

* مازوشي – في علم النفس – هو الذي يحب تعذيب نفسه.

2 – آمنة بلعلي: أبجدية القراءة النقدية، ص 84.

حتـى علـى المقـدس (القـرآن) الـذي يـرى فـيه مركبًا يتطاوع وتجربة الشاعر ورؤيته. ويتطاوع حتى مع تمرده.

مـن خـلال تفكيكنا لقصتي "نوح النبي" و"إبراهيم" وجدنا أن "أدونيس" يـنوع العلاقات النصية داخل النص، ويركز على "التعلق النصي" بالتناقض، و"التـناص" بتعـريف جـرار جنيت كنوع من التعاليات النصية، لأن التفاعل النصي يأخذ بعد التضمين، فقد تضمنت "البنية النصية" لأدونيس عناصر من بنـية نـصية قـرآنية، وتـبدو جـزءاً منها. فقد دخلت معها في علاقة مناقضة بالنهي مثلما رأينا.

إنّ الـتفاعل النـصي في نـصوص أدونيس مرجعياته دينية مصدرها القرآن. نقف عند قصيدة "شداد":

عاد شداد عادْ

فارفعوا راية الحنين

واتركوا رفضكم إشارهْ

في طريق السنين

فوق هذي الحجارهْ،

باسم ذات العمادْ.

إنها وطن الرافضينْ

الذين يسوقون أعمارهم يائسينْ

كسّروا خاتم القمائم

واستهزؤوا بالوعيدْ

بجسور السلامه،

إنّها أرضنا وميراثنا الوحيدْ

نحن أبناءها المنظرين ليوم القيامه"[1].

إنّ هـذه القـصيدة تفاعلـت مـع النصّ القرآني "إرم ذات العماد" في قـوله تعـالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَاد ۞ إرَمَ ذَاتِ العِمَادِ ۞ التِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي البِلادِ ۞ وَثَمُودَ الذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالوَاد ۞ ﴾.

سورة الفجر: 6-9.

قـبل الدّخول في تفكيك العلاقة بين "البنية النصية" و"المتفاعل النصي" نـشير إلى أنّ قصة "إرم ذات العماد" « التي لم يخلق مثلها في البلاد باليمن (...) ورأوا أن شـداد بن عاد كان جباراً، ولمّا سمع بالجنة وما أعد الله فيها لأوليائه من قصور الذهب والفضة (...)، قال لكبرائه: إني متخذ في الأرض مديـنة علـى صـفة الجـنة فوكل بذلك مئة رجل (...) وتحت يد كل رجل مـنهم ألـف مـن الأعـوان (...) ثم بنى لنفسه في وسط المدينة قصراً منيفاً، يشرف على تلك القصور كلها (...) ثم أن الله تعالى أحب أن يتخذ الحجة علـيه وعلـى جنوده بالرسالة والدعاء إلى التوبة فانتخب لرسالته إليه "هوداً علـيه الـسلام" (...) أمـره بالإيمـان والإقرار بربوبية الله عز وجل ووحدانيته فـتمادى في الكفـر والطغـيان (...) فلما قرب شداد من المدينة، وانتهى إلى

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 460.

مـرحلة مـنها، جاءته صيحة من السماء فمات هو وأصحابه أجمعون (...) وساخت المدينة »[1].

كيف ذاب "النص القرآني" في قصيدة أدونيس "شداد" يمكننا تقطيع القصيدة طباعياً إلى "وحدات معنوية" كالتالي:

- الـوحدة الأولى (1-6) يعـرض العناصر الإخبارية التالية: عودة شداد والتهليل.
- الوحدة الثانية (7-11) يعرض دلالة قصة ذات العماد بالنسبة لرؤيته.
- الـوحدة الثالـثة (12-13) اعتـزاز بـأرض ذات العماد والميراث الذي تركه شداد في فخر.

إنّ "أدونـيس" يـرى في "شداد" وفي "إرم ذات العماد" رموزا إيجابية تمـثل الميراث ويهلل لعودة "شداد" الذي أمر ببناء "ذات العماد"، فتكرار قـرينة فعـل "عـاد" مرتين توحي بالفرحة، رفض شداد وأتباعه الخضوع لدعـوة "هـود" إلى وحدانـية الله وهـو رفـض "ثـوري" في نظر "أدونيس"، رفـض يـؤلّه المخلـوق، وهذا ما يريده في رؤيته "مهيار النبي". إنه يعلن الانتماء لوطن "شداد" وطن الرافضين والذين تمردوا على "خاتم القماقم" و"استهزؤوا بالوعـيد" هي رموز التحدي والتمرد في رؤية الشاعر، وفي الأخير يعلن أنه الميراث "الوحيد".

---

1 - عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر 1989، ص 115 - 116 (نقلاً عن ياقوت الحموي، معجم البلدان).

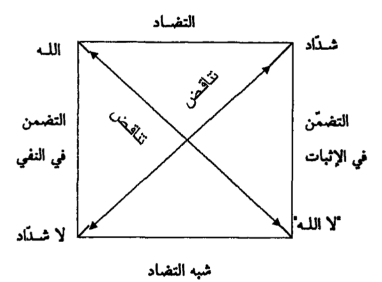
وفي حين تحيلنا "الوحدات المعنوية" الواردة في القرآن بخصوص "إرم ذات العماد" على قضاء الله العادل بقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ... ﴾ على سبيل تهويل ما حدث، والألفاظ عاجزة عن الوصف فهو استفهام على سبيل التشويق، ليعرف المؤمنون مصير الناكرين لقدرة الله سبحانه وتعالى.

وقد أشار إلى قدرة الخالق التي ما فوقها قدرة، والفعل نسبه للربّ. إن التفاعل النصي في هذه القصة "إرم ذات العماد" اختلف عما سبق في قصة "إبراهيم". لقد حافظ فيها على النص القرآني كما هو، بينما أدخل "النهي" في قصة "إبراهيم". ونلاحظ هنا إيراد القصة معنوياً. والمفاتيح التي تحيلنا على النص السابق واردة في ذكر الأسماء فقط "شداد"، "ذات العماد"، وهي قرائنُ جعلتنا نعود إلى المرجع...

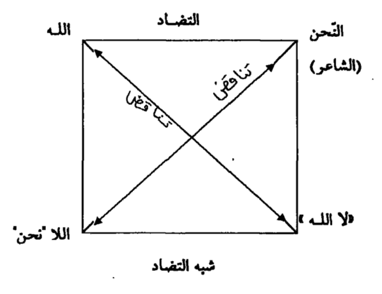
شدّاد يمثل الرفض وكسر الخضوع والاستهزاء بالوعيد فهو مقابل لله. فالمقابلة تظهر كالتالي:

شداد	الله
1 - الرفض.	1 - الوحدانية
2 - كسر الخضوع.	2 - القدرة
3 - الاستهزاء بالوعيد.	3 - الوعد والوعيد.

ويمكننا رسم المربع السيميائي كالتالي:



إنّ علاقة شداد بالله واضحة التقابل والتضاد، لذا كان مصيره الموت، وهـذا في الـنص الـسابق "القـرآن"، في حـين يظهـر في قـصيدة "شـداد" الـتعاطف بـين الـشاعر وشـداد، لأن الـشاعر يـؤمن بالـرفض وبكـسر الخـضوع والاسـتهزاء بالوعـيد. لـذا يمكنـنا رسـم المـربع الـسيميائي كالتالي:



إذن التفاعل النصي الذي نستقرئه بين "البنية النصية" "شداد" لأدونيس و"المتفاعل النصي" "شداد" القرآن الكريم متناقض، نلاحظ تعلقاً نصياً بالتعاكس. فقد حوّر أدونيس قصة شداد لتخدم رؤيته التي تؤمن بالتمرد، وترى الإنسان بقدرته التي تفوق كل قدرة. و"الله" يمثل عائقاً بالنسبة لأدونيس الشاعر. و"الله" خرج من القداسة ليرى فيه "الفرض" و"القسر" و"العائق" أمام قدرة الإنسان. وما يعيق الإنسان يُرفض.

"إرم ذات العماد" بالنسبة لأدونيس رمز للمدنية التي تصورها، والتي تؤمن بالرفض » في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر بين ماض وآت، ومن هنا كان الإحساس بالنفي والغربة... »[1]. تمثل عودة شداد الخلاص لأنّها عودة الرفض وميلاد بناء جديد، ويمكننا أن نرى: « أن أدونيس يطوع هذه القصة ويجعلها تسير وفق تجربة شهوة النقض والرغبة في الخلق، وهذه "الإرم" التي يعاني خلقها من جديد، تعبر عن الصورة الحلمية للحداثة العربية، وهي صورة ظلت ترافق أدونيس في كل دواوينه. إنها باختصار "مأساة اختراع العالم"، وهو تعبير صريح عن رفض أدونيس »[2].

والمفارقة في رؤية "أدونيس" أنه يتعامل مع الموروث الديني بطريقة تستدعي التحرّي، فكان اختياره لقصة نوح بدافع رفض خضوع نوح لمشيئة الله "لم أحفل بقول الإله".

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 123.

2 - آمنة بلعلى: أبجدية القراءة النصية، ص 88.

ورفـض في قـصة "إبـراهيم" مشيئة الله في جعل النار "برداً وسلاما"، لأن لـه رؤيـة "الفينـيق". وفي هـذه القـصة "إرم ذات العماد" قبل قرارات شداد في الرفض والاستهزاء بالوعيد.

يبدو أنّ أدونـيس ضـد الخـضوع، يـؤمن بالـتحول والـتجاوز مـع الـبحث الـدائم عـن الأفضل. يملك قدرة على تحويل الأحداث الدينية، ينقلها من القداسة الدينية إلى مستوى يناقضها ويعايش الشخصيات مع مواقف جديدة.

تناول أدونيس في نص آخر قصة آدم برؤيته قائلاً:

وشوشني آدمْ

بغصة الآه

بالصمت بالأنّـه

"لست أبا العالم

لم ألمح الجنة

خذني إلى الله[1].

إنّ مـشهد الـتفاعل النـصي حاضـر في محيط هذا النص مع النص القرآني:

قال تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُـوا أَتَجْعَـلُ فِـيهَا مَـن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ

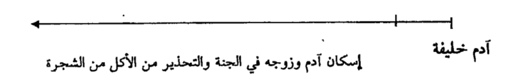
1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 489.

وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُون ﴾. البقرة: 30 . ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِين ﴾ البقرة: 35.

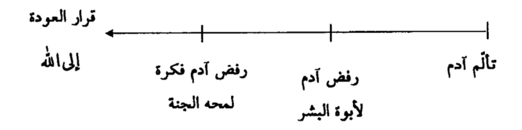
نلاحظ لأول وهلة التعارض والنفي الموجودين بين البنية النصية "آدم" "أدونيس" و"آدم" المتفاعل النصي القرآني.

إنّ نوع التفاعل النصّي الحاصل هو التعلق النصي بين النص السابق والنص اللاحق، وهذا الأخير وارد بصفة النفي "لست أبا العالم"، "لم ألمح الجنة".

نستنتج من خلال الآيات هذه الترسيمة للوحدات المعنوية.



ونستنتج في قصيدة "آدم" النص اللاحق هذه الترسيمة:



ولو حلّلنا بالمقومات لميزنا التفاعل النصي بين "آدم" أدونيس "وآدم" القرآن الكريم.

الخصائص الذاتية لآدم أدونيس: (+ التألم، + عدم أبوة العالم، + عدم لمح الجنة، + رغبة العودة إلى الله).

الخصائص الذاتية لآدم النبي الواردة في الآيات = (+ خليفة، + السكن مع الزوجة في الجنة، + التحذير من الأكل من الشجرة...).

ليست هناك إلا خاصيتان ذاتيتان متراكمتان بين النصين السابق واللاحق، وهما متناقضتان.

آدم (أدونيس)	آدم النبي
- ليس أبا العالم	أبو العالم
- لم يلمح الجنة	سكن الجنة

نستقرئ في هذا النفي رفض قرار الله لما اختاره خليفة، ولما أسكنه الجنة مع زوجه، هذه القصة شبيهة بالقصص المفككة سابقاً، فقد تعامل فيها أدونيس مع الرمز الديني بالقلب والنقض والمعاكسة، فـ"التفاعل" الذي أسماه محمد مفتاح "الحوار" « ضروري كما أثبتت ذلك كثير من الدراسات اللسانية، النفسانية وأخذاً بنتائج هذه الدراسات، فإننا نعتقد أن الشاعر دعا من خلفياته المعرفية ما احتاج إليه لصياغة قصيدته، وما أراده، فهو بلا شك مطلع على بعض القرآن و(...) إن معرفة الشاعر للعالم، هذه هي التي كانت وراء هذا النص الحدث المنفتح - المنغلق وهي المؤشرات والإشارات التي ترشد المتلقي إلى الطريق المباح المؤدي إلى المعنى »[1].

---

1 - محمد مفتاح: دينامية النص، ص 71.

وفي « حوار أجراه "أندريه فلتر" مع أدونيس كان هذا:

- تلتقـي في صـوتك الـشعري وتمتزج أصداء عديدة، كأنه انبعاث لأكثر من موروث؟

- ونعـم بالخـصوص المـوروث الإسـلامي (...)، وكذلك الثقافات الـتي كانـت علـى احـتكاك بهـذه المـوروثات (...) فأنـا أشكل جزءًا لا يتجزأ من الثقافة الكونية... »[1].

يمكنـنا القـول: إنّ في "الـتفاعل النـصي" مـع المـوروث الديني في نـصوص أدونـيس قدرة إبداعية تشتغل بالنقض. ويحدث ذلك حتّى في اسم أدونيس، لأنّ هذا الاسم المستعار مرجعية فـ"علي أحمد سعيد" بنية نـصية بـرؤاها تفاعلـت مع "أدونيس"[*] النص السابق الذي يتناول فكرة التجدد والانبعاث.

---

1 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 165.

* اسـم أدونـيس: تقـول الأسطورة: إن أدونيس ثمرة علاقة محرمة بين (كينوراس) ملك قـبرص وابنـته (مـورا)، أحبته أفـروديت ربـة الجمال و(برسيفوني) زوجة (هاديس) اله العـالم الـسفلي، وكـان أدونـيس يقـضي نـصف العـام في مملكـة الموتـى، في صـحبة (برسـيفوني) ويقـضي نصفه الآخر على الأرض، في صحبة أفروديت لكن (برسيفوني) أوعـزت إلى الـه الحـرب (آريـس) أن يقـتله، حتـى تحتفظ بروحه خالصة لها في عالم الموتـي وتخفـى (آريس) في هيئة خنزير بري استطاع أن يمزق جسد أدونيس. وما إن خـضبت دماء الاله المقتول الأرض حتى انبثقت منها زهور شقائق النعمان، وقد ارتبطت أسـطورة أدونـيس في مـنطقة شـرق البحـر الأبـيض المتوسـط حـيث كان يعبد في بابل وسوريا ثم انتقلت عبادته إلى اليونان في القرن 7 ق.م: ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد خصب الأرض وحياة النبات في كل عام.

إنّ الموروث التاريخي الديني باتساعه المعرفي حضر في النص الشعري الأدونيسي، فالذات الشعرية تعاملت معه بنحو خاص تبعاً للوعي والكفاءة الفنية، يمتص "النص السابق" ويعدله على نحو خاص يخدم رؤيته.

يطرح أدونيس من خلال تعامله مع المقدس "القرآن الكريم" إشكالية علاقة الذات بالذات، فمعارضاته لدلالة قصص "نوح"، "إبراهيم"، "آدم" إلخ – يمثل تعاملاً بفكر يرفض الثبوت. وهذه النظرة لا بدّ أن نتحفظ فيها، باعتبار المقدس يبقى مقدسًا.

كان حضور "المتفاعلات" النصية جمالياً في النص المنتج (بفتح التاء) وفق رؤية شعرية خاصة بأدونيس، فالإنتاجية تحققت وفق رؤية صوفية، واردة في وصية ابن عربي « انسَ ما علمت وامح ما كتبت وازهد فيما جمعت »[1]. لم يمارس أدونيس المحو فقط بل حوّل وعارض. يتبنى خطاباً مناقضاً لكي يحير ويعجز. ويتخلى عن الإنشاد والتكرار وفق رؤية الابتكار، وأبعد ثابت في الثقافة العربية هو "القرآن"، تعامل معه بتحويل وفق مرجعيات واضحة الصوفية والغرب...

ولا نغفل أن تعامل أدونيس مع النص القرآني تعامل حداثي يرفض النظام المغلق فيه. والحداثة تخترق هذا النص من الداخل، وتخترق فيه نهائية البنية ونهائية الدلالة دون مراعاة أن هذا النص يختلف عن كل النصوص البشرية، فيسقط عنه القداسة بمغامرة شهوة الاكتشاف والخروج عن سلطة المقدس.

---

1 – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 192.

3 - الرمز والأسطورة

إنّ الاشتغال داخل النص الإبداعي، بحثاً عن مقومات التحديث والابتكار، كان هاجس القصيدة الحديثة. ورأى النقاد أن ذلك لا يتأتى إلا بالانفتاح الدلالي فـ « بدل القصيدة المغلقة، المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة بممكنات كثيرة »[1].

وتجلّى هذا الاشتغال في مظاهر عدة أولها: كسر نظرة الولاء للشعر القديم، والتي دامت قروناً، حتى أن مفهوم الشعر تغير مع مقاييس الشعرية العربية الحديثة، إذ استعادت اللغة مطاطيتها وطاقتها، ووجدت في الموروث البشري الزاخر رموزاً تحقق فنية القصائد، وحققت اللغة بذلك تجاوز العجز وانفتاح النص على تعدد القراءات التي تسعى إلى إعادة كتابته، لا استهلاكه في سلبية غير منتجة، لأنه نص منبني وفق منطق يمنع القراءة السالكة مسلكاً سهلاً. والسنن الباطني له

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص107.

يبني إيحاءات لا دلالات، وهي إيحاءات لا حدود لها ولا حدود أيضاً لقـراءاتها. وكأنـي بـه يقـدم ما أسماه "بارت" بالنص الجمع « Le texte pluriel »، لذا يجب أن تكون أيضًا "القراءة الجمع".

ويقـوم الإبـداع الشعري المتميز - حسب مفهوم - أدونيس على « "المجـاز التولـيدي" الـذي يـشمل أبعاداً متنوعة متكاملة، يترأسها بعدان همـا: الـبعد الأسـطوري والـبعد الترميـزي، وهـذا المجاز يجعل اللسان الشعري يقول أكثر مما كان يقوله عادة، ويمنح الشاعر طاقات الكشف عن الجوانب المستترة والجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية »[1].

إنّ الرمـز يثري الصورة الشعرية، ويحقق لها الانفتاح الدلالي على دلالات لا متناهـية، كمـا يكـسبها حـيوية، لتخـرج مـن الماضـوية إلى الحاضر؛ بهذا تتحقق الدرامية بدل الغنائية، كما يحقق الاقتصاد السردي. وعـندما يـتعامل الـشاعر مـع "الرمـز" يخرجه من الدلالة الأحادية إلى دلالـة مفـتوحة تـؤمن بالإيحـاء في إشـعاع معـرفي، فالقـارئ قد يجد صعوبة حين يحاول استخراج الرمز وإرجاعه إلى طفولته الفكرية، لأنّ قـدرة الشاعر على التوظيف تحتاج لقراءة محترفة، تعي الرؤى الفكرية والفنـية لإقامـة علاقة بين الرمز والمرموز. ونشير إلى أن الرمز يتجاوز أن يكـون وسـيلة تواصـل، فهـو يستحـضر الذاكـرة لوعـي المـرجعية والجمالية لفهم الذوق الفني ولاستجماع القرائن.

---

1 - أدونيس: مقال في الشعرية، مجلة الكرمل ع 3، صيف 1981، ص 147.

وقبل الدخول في كيفية تعامل أدونيس مع الرمز والأسطورة لا بد من البحث في ماهية الرمز.

لقد ساهم الشّاعر في محاولة التعريف بالرمز قائلاً: « الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر »[1].

من هذا المنطلق نرى في الرمز القدرة على انفتاح النص الشعري، و« الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين ينتفض من عقال الحواس والمقارنة والتشبيه ويقدر له أن يعاين الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية »[2].

لذا نجد داخل نسيج النص الرمزية التي يعتقدها القارئ مفكّكة، إلا أنه مع القراءة المستنتجة يتوصل إلى الانسجام وخصب القصيدة. وفي فكه الإيحاء يجب أن يعتمد أبنية العلاقات الباطنة، لأنها تحيل على دلالات مكتنزة، ويعمد إلى إعادة خلق الترابط الفكري ليصل إلى جديد لم يسبقه إليه أحد.

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، ص 160.

2 - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة لبنان، بدون تاريخ، ص 116.

فالرمـز أداة بـناء الصورة الشعرية لأنه يحقق إنتاجية غير محدودة، فمـن رمـز واحـد نجد عدداً غير متناه من التوظيفات، فإذا وظف شاعر واحـد رمـزاً واحـداً فإنّـه حـتمًا سـيوظفه بـرؤى مخـتلفة، وفي سياقات جديـدة تحقـق الإبداع، لأن الرمز يحيا داخل السياق الذي يمكنه ابتكار رمـوز جديـدة، حتـى أن بعـض الكلمـات تتحول إلى رموز لأن السياق وهـبها ذلـك، وبعـض الكلمـات تمتلـئ بـدلالات رمزية والسياق يبدل رمـزيتها مـن دلالة لأخرى. وهنا تظهر قدرة "أدونيس" على الأداء الفني الرامـز وعلى ابتكار دلالة فنية جديدة بإنشاء علاقات لغوية مبتكرة كما سنرى.

إنّ الرمز وسيلة لتطعيم لغة الرؤية فتتكثف وتتركز، وأدونيس الذي حمل نفسه هاجس الحداثة والتأسيس لرؤية فنية متميزة تتخطى الثبوت وتعمـد إلى الابـتكار والخلق اشتغل كثيراً داخل لغته الشعرية ونظّر لها فـيقول: « للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كـونه عمـلاً لغوياً من جهة، وعملاً جمالياً، من جهة ثانية، أي في كونه طـريقة نوعـية في اسـتخدام اللغــة، وطـريقة نوعـية في الاستكـشاف والمعـرفة »[1]. وعمـد إلى صـوغ نـصوصه بهـوية تجمـع بـين اللغـوية والجمالـية، فانفتحت النصوص بالرموز المتنوعة، إنّـه يميل إلى الإيماء والإيحـاء والإشـارة في صـوره الـشعرية، لذا يلجأ إلى الرموز وقد نوع

1 - أدونيس: من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، ع 5 شتاء 1982، ص 154.

فيها بين الرموز الذاتية والدينية والتاريخية والأسطورية التي سنتوسع فيها في العنصر اللاحق.

لقد حاول أدونيس أن يثري رموزه بالخيال المطلق ونظرية التراسل وفلسفة الحلم وشمولية الرؤيا، لذا نحتاج إلى قراءة متفحصة لرموزه الذاتية: أولاً التي تنبني على قدرة إبداعية ذاتية أكثر ممّا هي تراثية، وتعتمد الابتكار في التعامل مع المألوف بغير المألوف، ففي قصيدته "العباءة" يقول:

في بيتنا عباءة

فصلها عمر أبي

خيطها بالتعب

تقول لي – كنت على حصيرة

كالغصن المنجرد

وكنت في ضميره

غد الغد

في بيتنا عباءة

مرمية مبعثرة

تشدني لسقفه

لطينه للحجرة

ألمح في ثقوبها

ذراعه المحتضنة

وقلبه ولهفة قلبه مستوطنة

تحرسني تلفني تملأ دربي أدعيه

تتركني شبّابة وغابة وأغنية[1]

تحـول الرمـز هـنا إلى نص لأنه يحيل على دلالات متنوعة، فيحتاج إلى زوايـا نظـر مخـتلفة، فالرمـز هـو "العباءة" لأنه يقدم قرائن تحيل على الدلالة المنفتحة وقرائن أخرى تغيب الدلالة تماماً.

أ - العباءة ←—— الشيء.

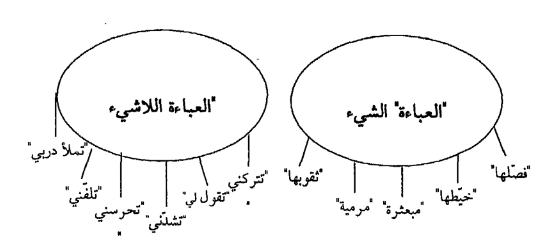
ب - العباءة ←—— تتجاوز الشيء

فالعـباءة الـشيء تقـدمها قـرائنُ داخـل الـنص « فـصّلها، خـيّطها، مرمية، مبعثـرة...». أمـا "العـباءة" الـتي تـتجاوز أن تكـون شيئاً فتقدمها قرائن أخرى: « تقـول لـي، تـشلني، تحرسـني، تلفـني، تملأ دربي، تتركني... »، وهناك قرائنُ تحـاول أن تقـرب لـنا الدلالـة الرمـزية، "أبـي" يمـثل الماضـي، المـرجعية... "الثقوب" التي تمثل نوافذ للإطلاع.

أدونيس متمرس في تغييب العلاقة بين الرمز والمرموز وبين الحين والآخـر يمـدنا بإشـارات تقـرّب العلاقة، حتى لا يتحول الغموض إلى إبهـام، لأنّ هـدف الرمز عنده أولاً وآخراً هو إقامة علاقات مبتكرة بين الأشياء. وبين "العباءة" الشيء و"العباءة" اللاشيء تقع شفرات الرمز.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 37 - 38.



بين "العباءة" الشيء التي قدمتها لنا قرائن زمنها هو "الماضي" و"العباءة" اللاشيء التي قدمتها لنا قرائن زمنها الحاضر والمستقبل يمكننا أن نقرأ دلالة "التراث" الذي يمثل تعب الأجداد في التفصيل والخياطة.

و"أنا" الشاعر مشتتة بين الشد "تشدني" والترك "تتركني"، وهذا ما يلخص نظرة الشاعر للتراث بين الولاء والمقاطعة فـ « أدونيس يخلق شيئاً جديداً دون ريب في الجزئيات والكليات من شعره حين يحدث علاقات ودلالات وصوراً تحمل وسمه وذاتيته، وهذه مهمة الشاعر الحق... وليس فيها من الجدة إلا ذلك المقدار من إعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعور والتراث »[1].

---

1 - .إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 2، الأردن، 1992، ص 112.

إنّ أدونيس يتعامل مع التراث الإنساني برؤية فنية واضحة مع أن النقاد اختلفوا في الحكم على نظرته للتراث فيرون أنّ « موقف أدونيس - رغم ديناميكيته الظاهرة - ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي، إنه يفهمه لكي يهدمه وليكتشف عناصر الجدل والصراع فيه لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها، إنّ رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساسًا من رغبته في هدم الثقافة السائدة - وإن كان ليسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث - يحرم نفسه من ذات السلاح، ويؤمن على النقيض أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة... »[1].

إنّه وعى التراث، لكنه تخلص من الولاء له إيماناً منه بالإبداع الذي يتوجه نحو المستقبل والتجديد، وهذا لا يلغي اعتراف أدونيس بأهمية التراث، بدليل أنه يستغله فنياً وجمالياً.

لقد وعى الشاعر "العباءة" وعياً فكرياً لأنها تمثل الماضي، لكنها ليست شرطاً في أنها تمثل المستقبل. والعجيب في توظيفه للرمز الذاتي "العباءة" « اعتباره الرمز ظاهرة شمولية لا يرتبط بجزئية داخل النص بل بوجود النص كله والرمز بهذه الصبغة هو رمزية النص الشعري المكتمل لا رمزية التعبير الجزئي »[2].

---

1 - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز العربي الثقافي، ط 2، بيروت أيلول 1992، ص 232 - 233.

2 - كمال أبو ديب: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم قراءة في مشروع أدونيس الثقافي، مجلة الأقلام، العدد 1، 1986، ص 32.

في تحليلنا لرمز "العباءة" تتبعنا كل النص ونعود إلى نقطة البدء في أن الممارسة النصية في قصيدة الحداثة خرجت على البيت القديم، غامرت في البحث عن مسارات في بناء القصيدة، بإدخال ثقافة الشاعر ومعرفته، وبإعلان الغموض كميزة. وتوسع أفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية، وتجعل القارئ لا يجد جواباً لأسئلته ويدخل في معاشرة المجهول.

الرمز هو أوسع سبيل لتحقيق انفتاح النص دلالياً، لأنه يصبح مربكاً إذ يحسّس القارئ بالضياع، ويخلخل له مخزونه التاريخي والثقافي وحتى النفسي، إذ يجعله يعي الرمز أولاً ويحيط بأوليات بنائه، ليحاول فيما بعد القبض على زوايا نظر الكاتب التي ائتلفت في بناء الرمز بناءً ذاتياً، ويظهر جلياً في توظيف الرمز الديني والرمز التاريخي، حيث يقدم نفسه للقارئ من منافذ متعددة وزوايا متنوعة، دون أن يكشف عن بابه الرئيسي، يغري القارئ في البدء لكي يباشر معه اللذة بلعبة على جسده، لأنه يقدم له مرجعيته، ثم يوقعه في متاهات رؤى الشاعر الذاتية، التي تعامل بها مع تلك المرجعية. فالقارئ تتشكّل عنده شهوة المرجعية التي يكون قد وعاها وفهم توظيف الشاعر لها وفق أسس فلسفية وعرفية وفكرية خاصة به.

إنّ الرموز الذاتية تبين قدرة الشاعر لأنّ الشعر هو « القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة يجدد ألوانها المثيرة كلّما تجدد إليها النظر... هذه الحقيقة

أعني رمزية العمل الأدبي وتعدد معانيه وتعدد انفتاحاته حسب الظروف والحالات هي تجربة يمرّ بها كلّ قارئ »[1].

لا يهمّ أدونيس أن يقرر حقيقة ما في عمله، كما أنّه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجي، بل إنّه يقوم ببناء عمل يعتمد الخلق، وينتزع فيه الكلمات من المجسد لينسجها في عالم خيالي يكون مهيأ، ليستكمله كل قارئ، وتكون الكلمات عنده دائماً هذا العالم المبني بناء جديداً، فتتحول إلى رموز تمتلئ بدلالات، والسياق يبدل رمزيتها من دلالة إلى أخرى.

تظهر قدرة أدونيس في الأداء الفني الرامز وفي ابتكار دلالة فنية جديدة بإنشاء علاقات لغوية مبتكرة، تتكرر في قصيدته "الفراغ" هذه الكلمة (الفراغ) عدة مرات، وكل مرة نتأكد أنها دال معروف لدى كل قارئ، إلا أنّ المدلول يحتاج إلى قراءات متمرسة، وكل قارئ يعطي له بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية. إذ تنفتح كلمة "الفراغ" دلالياً مع السياقات الواردة في القصيدة:

حطام الفراغ على جبهتي

يمد المدى ويهيل الترابا

ويخلج في جانحي ظلامًا

وييبس في ناظري سرابا[2]

---

1 - الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 122.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 227.

كلمـة "الفـراغ" في معـناها الظاهـري هـي "الخـلاء" و"اللانـشاط" و"اللاانـشغال"، إلا أنّ المدلـول داخـل هـذا المقطع يحتاج لحفر يُخرج بعـض القـرائن "الفـراغ" من الدلالة المألوفة « حطام الفراغ، يمد، يهيل، يخلج، ييبس » "الفراغ" هنا له قدرة مجسدة.

لا يـشتغل رمـز "الفراغ" إشارياً وعلينا بإقامة علاقة بينه والحالات المـرموز إلـيها، وهـي علاقـة إيحـاء، تنفـتح الدلالـة، والقراءات تتعدد. يضيف أدونيس:

حطام الفراغ يغيب نجمي، يجمد أرضي

ويترك بعضي كهوفاً لبعضي

ويجعلنا كالفراغ

حطام الفراغ[1]

يـشتغل رمـز "الفـراغ" في "الـذات" داخـل النص، ثم في "النحن"، وتُنسب الأفعـال لـه « يغيب، يجمد، يترك، يجعلنا...». في البدء كان "الفراغ" على جبهة "الذات" ثم نخر "النحن" بـ"يجعلنا كالفراغ".

ويستمر الدال "الفراغ" الرامز:

فأمس الفراغ، فراغ المضيعة، ضيّع أطفالهم

وضيع آمالهم

وأنبت فيهم بذور الموات

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 228.

وأنفذ فيهم ضياء الحياة

وأمس فراغ المضيعة أحرق بلداننا

وخرب عمراننا

وبالأمس، كان يجوب في شعبنا

ويرذل ما عز من حبنا...[1]

يحتاج الرمز عند أودنيس لمتابعة دقيقة عبر كل النص، لكي نتابع إنتاجية الدلالة.

يتعامل الرمز "الفراغ" في هذه المقطوعة مع "النحن" في سلبية مغرضة "أنبت بذور الموات"، "أنفذ فيهم ضياء الحياة"، "أحرق بلداننا"، "خرب عمراننا"، "يرذل ما عز من حبنا".

تفك أول قرينة شفرة الرمز "الفراغ" هو أن دلالة الفراغ سلبية، أثرت على "الأنا" في سلبية وعلى "النحن"، ويكمل في سلبية "الفراغ" على التاريخ قائلاً:

هذا الذي ذل في أرضه وأنكرها واستكانا

ورصّع بالعار تاريخه

ولوث أنهارنا وربانا،

فراغ[2].

ثم قدم سلبية "الفراغ" على جيلنا:

فراغ تكمّش في جيلنا بأعمق أعماقه

ويعثره شذراً في هواه وأطعمه صود أنفاقه[3]

لكن الشاعر تذمر وأراد القضاء على سلبية "الفراغ"، والوسيلة قرينة أخرى تحيلنا على بعد الفراغ. يقول أدونيس:

فراغ فراغ... ألا ثورةٌ

تقصف بنيانه

وتسحق أوثانه[4]

هي ثورة التحول ورفض الثبوت، وهي ثورة تبني، "تشيد"، "تملأ":

تملأ بالخلق، بالثورة العقولا[5]

وتفرح الطبيعة، يعود النشاط مع الثورة إلى "النحن": « يحبون، لا ييأسون، يبنون، يروون، يستقطرون » ويتحول "النحن" إلى أسماء فاعلين « مشرقون، واقفون، عامدون... »، مع الأفعال السابقة يقول:

---

1 - المصدر نفسه، ص 230.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 231.

3 - المصدر نفسه، ص 232.

4 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 233.

5 - المصدر نفسه، ص 234.

لم يبق في شعبنا فراغ

ولم يبق في أرضنا فراغ

وها في بلادي، بلاد الفراغ، يموت الفراغ[1]

إنّ الذات في هذه القصيدة واعية مزالقها وواعية حتى "النحن"، وعبر القصيدة كلّها يجعل "الفراغ" القارئ يشتهي المتابعة ليصل إلى مصير "الفراغ".

يمثل "الفراغ" "الرمز" التشاؤم الذاتي مع المقطع الأول، ثم يمثل التخلف مع المقطع الثاني "يجمد أرضي". ثم يحيلنا على دلالة اللاأخوة في "الفراغ" « تخفق، تخفق لا نبضها فتيّ ولا دمها أحمر »، يحوّل فيما بعد "النحن" إلى أرضية للتناحر في المقطع الخامس، « وللحقد، للحقد في شعبنا بلاد وشعب »، ويقدّم المقطع السادس آخر سلبية الفراغ بإعلان الموت والدمار ثم مسخ التاريخ بالعار.

فـ"الفراغ" الرمز خرج من الدلالة العادية "اللانشاط" إلى دلالات منفتحة، علينا من خلالها متابعة الحياة العربية في كل هزائمها وتاريخها لنعي "الفراغ" الذي وعاه الشاعر في رمزيته. و"الثورة" التي ينشدها مُسطّرة في تعاليم الحداثة، في وضعيتها الفكرية التي سعى فيها إلى تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون المحيط به.

فالذات التي قدمها الشاعر في قصيدة "الفراغ" ذات تَرى وتُرى، فهي ذات واعية ومفكرة، تقدم المأساة "الفراغ" وتعطي الحلّ "الثورة".

---

1 - المصدر نفسه، ص 237.

يوسع أدونيس في رموزه الذاتية تعامله مع الطبيعة ليستلهم منها مادة رموزه ويعيد إبداعها، وكأن به يغري القارئ في أن يدخل النص من ظلال المعلوم، كتوظيفه "الشمس"، "الغبار"، "الصخرة" إلخ، فيعتقد السهولة في النص، لكن سرعان ما يفاجأ بالإيماءات والإيحاءات فيتداخل مع النص. ويتطور المعنى ويستمر مع عملية القراءة وفق تجربة القارئ المستمرة الذي لا ينشد البحث عن المعنى النهائي، بل عن تفسير موجه للمعنى. يكون التفسير مع كل قراءة، ويمكن أن تتنوع القراءة حتى مع قارئ واحد، ذلك أنّ النص ينفتح دلالياً بالرمز.

يتضح الانفتاح أيضاً مع الرموز الدينية والتاريخية، لقد لاحظ بعض النقاد أن قصائد أدونيس تبدو « مؤلفة على هامش بنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواء أكانت من التراث العربي أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمي والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح بين الإشارات البسيطة إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلي على هذه البنى... »[1].

يتعامل أدونيس مع التراث الديني والتاريخي بطريقته، إذ يعمل على تحوير الصوت التراثي ليتحدث بمضامين معاصرة، يجمع شتات رؤية الشخصية التراثية في زمانها، ويكسبها درامية تتماشى مع المواقف الجديدة. نحتاج لقراءة الرمز الديني والتاريخي عنده إلى فهم المعنى

---

1 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 178، نقلا عن علي الشرع: بنية القصيدة في شعر أدونيس، دمشق 1987، ص 68.

الظاهـري، ثـم الحفـر في الدلالـة الباطنـية، لأنّـه يـنطلق مـن الواقع ثم يـتجاوزه بـرؤية فنـية خاصة، تخضـع لتقنيات وقدرات تكثّف الدلالات الـضمنية، خاصة في بناء علاقة بين رؤيته الخاصة والموضوعية التي في الرمز، ففي قصيدته الصخرة العاشقة ينفتح النص في عبارته:

غير أنا غداً نهز جذوع النخيل...[1]

عـبارة "نهـز جـذوع النخـيل" إحالة على المرجعية الدينية في قصة "مريم" التي هزت جذوع النخيل لتنال مأكلها. وجدت مريم الطعام في هزّ جذوع النخيل، و"أدونيس" لا يقصد طلب الطعام، لأن "هز الجذوع" يأتـي بعـد "ريـاح الفجـيعة" ثـم يأتي "غسل الإله الهزيل بدم الصاعقة"، نلاحظ أن عملية "الهز" فيها الحركة، ربطها بالزمن المستقبلي "غداً".

إنّ حضور سورة "مريم" في قوله عز وجل: ﴿ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ۝ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تسَاقِط عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾. سـورة مريم: 24 و 25، يصور المعاناة في كافة مـستوياتها، مـريم بعـد الحمـل خـرجت عن التقاليد فمثلت عبئاً ثقيلاً يحـوي مـتاعب مـواجهة الواقـع، ومعادلهـا يتمـثل في معانـاة الحداثـة وأعـبائها الـتي ينظر إليها الشاعر ويجسدها في أشعاره. و"هز الجذوع" هـي لـذة انـتهاء الآلام وانتظار الانتصار، فقد أهدى القصيدة إلى يوسف الخـال لأنـه شـريك في حداثـة شـعرية تحـوي مقومات التغيير، وتبني لشعرية جديدة تتجاوز الثبات.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 478.

نشير تاريخياً إلى أنّ مرحلة الخمسينيات كانت حافلة بحوادث جعلت الرؤية الشعرية تتوجه إلى البحث عن الخلاص من تلك المظاهر الحافلة بالعقم والتخلف، بدأ البحث عن البديل المتمثل في "البعث"، ووجدت هذه الرؤية أدواتها في الرموز الدينية والأسطورية التي كان لها الفضل في إثراء اللغة الشعرية. ونشطت مجلة "شعر" برئاسة يوسف الخال إلى جانب "أدونيس" والتي تبنت الدعوة إلى الحداثة الشعرية وآمنت بالتفرد والتجديد مع تجاوز القديم وكان هاجسها الاشتغال داخل اللغة بحثاً عن مقومات التحديث، وتغيرت أسس الرؤية الشعرية.

نرى في عبارة "نهز جذوع النخيل" إحالة على ثمرات بعض الاجتهادات في الحداثة الشعرية التي تغير الصورة القديمة بإعادة قراءتها وفق منظار الحاضر الذي يتوجه إلى استقراء المستقبل. حرص أدونيس على إعادة قراءة الماضي بقناعة مواجهة الذات فهدم وأعاد البناء.

واختياره للرموز التاريخية والدينية يثري قناعاته الرؤيوية، وينفتح النص الشعري أكثر لأن الصورة « حين تحمل البعد الإيحائي ويتفتح فيها أكثر من وجه وبعد يقوى عنصر الترميز فيها...»[1]. وتكون وظيفة الرمز أبعد من الإبلاغ بل تدخل في "الإثارة"، وهذه قناعة الشاعر في استقبال القارئ لصوره، فـ"الخلق عنده يثير "الدهشة" والإثارة.

---

1 - بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية، ص 39.

يتعامل الشاعر مع الرموز الدينية ويسعى إلى تفجيرها من الداخل، وكأنّنا به يخلخل المرجعية الدينية التي تختزنها ذاكرة القارئ، لأنّ النص يقدم دلالات ويعطي أبعاداً جديدة من تلقاء مخزونه وفكره، والعملية تتشابك عندما تتصادم الذاكرة المرجعية مع النص، إلا أن هذا التصادم يدفع القارئ لكي يواصل عملية القراءة باشتهاء النص أكثر، حتى يحصل على موقف وسط، تتبادل فيه رؤية النص بكل خلفياته الفكرية والفنية والجمالية مع رؤية القارئ بكل رصيدها، وتنتهي العملية بإشباعه نفسياً ونصياً. ففي قصيدة أدونيس "مدينة الأنصار":

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلّقي يديه قوسًا يمر القبر
من تحتها، وتوجّي صدغيه
بالوشم أو بالجمر -
وليحترق مهيار".[1]

وظف الشّاعر حدثاً مرجعياً يحيلنا على هجرة الرسول ﷺ واستقبال المدينة المنورة له. فقد وجّه النص هنا إلى قارئ منبّه، فهو مفتوح على التاريخ الإسلامي، إلا أنّ المقطوعة حوّرت المعنى بالضد، فالقارئ المنبه يعلم أنّ التاريخ سجل استقبال الرسول ﷺ بحفاوة في

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 340.

المدينة المنورة، والنشيد "طلع البدر" يقدم لنا ذلك، إلا أنّ "أدونيس" يطلب من المدينة أن تلاقي الرسول ﷺ بالحجارة. يبدو أنّه جمع ثنائية ضدية واردة في تاريخ الدعوة المحمدية، جمع بين تعامل الكفار مع الرسول ﷺ في هجرته إلى الطائف عندما قوبل بالحجارة، ومدينة الأنصار التي لاقته بالزغاريد والترحاب. عكس الحادثة وفق رؤيته، وأدخل نبوة "مهيار" بقرائن بطولية وهبته معاناة الأبطال، فقد أهداه للنار، لأنه يمثل منقذ الآخرين. يرى فيه البطولة الإنسانية، "مهيار" يضم الموت ليغيّر العالم ويفدي الآخرين ويحقق الخلود، فهو يرفض نبوة محمد لأن الله هو الذي اختاره، ويقدم البديل "مهيار" الذي اختاره البشر "الشاعر نفسه".

اقتنعت رؤية الشاعر بأن الله تخلى عن العالم، فساد الخراب، وتبنى إدراك المطلق فآمن بالبطولة الفردية. تمرد على الله في قصيدته "المسافر":

مسافر تركت وجهي على
زجاج قنديلي
خريطتي أرض بلا خالق
والرفض إنجيلي[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 415.

وفي قصيدة "الإله الميت" يقول:

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة

اليوم طرحت قناع البيت

وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعة

بإله ميت[1]

لهـذه الوثنـية أبعادهـا وخلفياتها المتمثلة في الهزائم المتوالية على الأمـة العربية، جعلت الذات تعي نفسها بمحاولة اكتشاف العالم، فذهب أدونـيس يـبحث عـن سـبل الخـلاص في نظـرته الـصوفية، وتوجه نحو الـباطن، وتـناول أرض الانكـسار والخذلان بطريقته، ولم يحاول اعتماد الوقائع، بل بحث عن الخلاص الفكري الوجودي.

لـسنا بـصدد الـبحث عـن مبررات لوثنية أدونيس، بل نحلّل أرضية قـصائد أدونـيس خاصـة وأنه انضم إلى الحزب القومي السوري الحالم بوحدة سوريا الكبرى (سوريا لبنان والعراق). يُكِنُّ هذا الحزب للعروبة والإسـلام عـداوة ضـارية، وكانـت قـناعاته تنـصب على وحدانية الزعيم والقـوة العـسكرية. ولهـذا الحلـم آثـار واضـحة في أشـعار أدونـيس بالخصوص في مجموعة "قصائد أولى"[*]، ومجموعة "أوراق في الريح".

---

1 - المصدر نفسه، ص 425.

* القـصيدة المطـولة "قالت الأرض" التي أوردها في نهاية المجموعة قصائد أولى تمثل مبادئ الحزب القومي وأحلام الحضارة الفينيقية.

يمـثل الرمز عند أدونيس بؤرة خلق دلالي تتمثل فيها رؤية الشاعر الخاصة، حتى أنّ كل كلمة تمثل رمزاً في حد ذاتها، يكون مرتبطاً بكل فضاء القصيدة أحياناً.

لقد رأينا تعامل أدونيس مع النص القرآني في استغلاله الرموز بالضد في مبحث "الـتفاعل النـصي". وتناولـنا حادثة الطوفان في قصة سيدنا نوح وقـصة آدم، وقـصة إبراهيم الخليل. استنتجنا تمرد أدونيس على المرجعية المقدسـة، وفق رؤيته الفكرية، فقد امتص التراث الديني وحقق المفارقة في توظـيفه لـه، لقـد قلـب الـرموز وعبر عنها بالضد والتحوير. القارئ بأمس الحاجـة ليعـي الـتراث جـيداً وانفـتاح النصوص به، ويقرأ أيضا كيفية إدانة الـدين في ركـود الـرؤى حـسب أدونـيس. تملك الرموز الدينية والأحداث التاريخـية مرونة على التوظيف، مع تجاوز الزمكان، إلا أن أدونيس تعامل مـع الرمز الديني بالضد - إلا فيما يتوافق بالمساندة مع رؤاه - وجعل من مهياره نبياً وبطلاً خارقاً فسقط في تأليه الذات.

ومن المواقف التي أبقاها دون تحوير لأنها تنقل رؤاه، قصة قابيل التي تحيلنا على الشقاء مع الخطيئة الأولى لابن آدم، في قوله:

بيني وبين أخوتي قابيل[1]

ولم يغـير بالـضد أو يحـور قـصة المـسيح لأنهـا تـتوافق ورؤيـته في التضحية والتمرد، وتعامل معها كما هي، فأتى الرمز بسيطاً كقوله:

---

1 - تراجع قصيدة المصباح، ص 393.

أحبابي عندي لكم كل سرّ فسيح كهذا الوجود الفسيح

أوائله أنْ نغير معنى الحياة ونشرب كأس المسيح[1]

فالمسيح هو التغيير والبحث عن الأفضل، بعيداً عن الحياة البائسة في جو الفقر، الرمز بسيط لأن الشاعر أورده وكأنه استدلال، وكأننا نستطيع استبدال كلمة المسيح بكلمة التغيير. في حين أن الرمز أبعد من هذا، هو انفتاح على تعدد دلالي يعطي له كل قارئ بعدًا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والفكرية والنفسية. الرمز الديني في قصيدة "إرم ذات العماد" أورد لنا سبعة عشر مقطعاً، والمقطع الثامن عشر هو بؤرة الرمز المتمثلة في مقطع شداد. والمقطع الأول "مزمور" الذي له دلالة طقوسية يجسد لنا فيه رؤيته المستقبلية قائلاً:

ألهو مع بلادي

ألمح مستقبلها آتياً في أهداب النعامة،

أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة

وصاعقة، أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ،

وفي الطرف الآخر من النهار أبدأ تاريخها[2]

يعرض أدونيس رؤاه في إيحاء، ولم يلخص لنا بؤرة الرمز "إرم ذات العماد" فهو يعرض علينا رؤيته الفكرية والفنية التي تنبني على الاختلاف والابتكار، والمنطلق ليس هو الفراغ بل أرضية من خلالها

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 26.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 435.

وعـى وهـضم كـل الحقـبات التاريخـية، فهـو يجـسد رؤيته المستقبلية ويطلب قراءتها:

افتحوا ذاكرتي، تبينوا وجهي تحت كلماتها[1]

لقـد اختـصر الـشاعر رؤيـته في تكشـيف، وطلب منا قراءتها، وهي قـراءة لمـشروع الحداثة التي تؤمن بالتجديد كما "إرم ذات العماد" التي آمـنت بالإبـداع الـذي يفوق الخلق، وفي تمرد على قانون السماء، وهذا يمـثل لأدونـيس الـشعرية العـربية الـتي تـؤمن بالمقدس في ثبوت دون ابـتكار، وقـد تمـرد علـيها بمـشروع جديـد لكـتابة جديدة، فالمقطوعة "البغي" التي تلي المزمور يستقرئ فيها تاريخه وإيمانات أهلها:

لنا، لنا شفاهنا المليئة

بالعالم الغبي

لنا بقايا الجثث المضيئة[2]

في المقطـوعة تطغـى الأسمـاء الـتي تـستنطق الملكـية الـسابقة "لنا"... "لـنا"...، فهـي ملكـية سـلفية تعـيدنا إلى الخلْف، تذكرنا حتى بسقوطنا من الجنة مع أبينا آدم، وفي مقطوعة "رؤيا" يورد اطلاعه على مدينة شداد، وفي مقطـوعة المديـنة [أصـوات] أورد أصـواتاً تـتحدث، ثـم عاد إلى مقطوعة "البغـي" وفـيها عـودة إلى الملكـية، ليتغنـى بهـا كما تتغنى الذاكرة بميراثها

---

1 - المصدر نفسه، ص 437.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 443.

السابق، دون نظرة مستقبلية وفي المقطوعة الآتية "رقية" وهي طريقة تداوي المصابين بمس من الجن، فأدونيس يتحدث إلى المريض قائلاً:

أنت بلا شريان

جلدك يحيا وحده يدور

يغور في دوامة القشور

جلدك يحيا يابساً عريان[1]

وفي مقطوعة "الجثتان" إعلان عن الضياع والدمار والخيبة، لأنه إعلان عن دفن "الأرض والسماء"، يقدم في مقطوعة "العصر الذهبي" تمرّده من أجل التضحية، ومن أجل الآخرين في سبيل التغيير:

غير أني شاعر أعبد ناري

وأحب الجلجلة[2]

إنّها رؤية البعث، صاغها في عبادة النار، والجلجلة هو مكان صلب المسيح، زاوج بين فينيق والمسيح من أجل التغيير. يحيلنا على وحدة الوجود في مقطوعة الأشياء، وعلى الفلسفة الظواهرية التي ترى الحقيقة نسبية، ولا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات حركية مع الأشياء، يقول:

---

1 - المصدر نفسه، ص 344.

2 - المصدر نفسه، ص 446.

لكنني ربطت بالأشياء

وجهي وأعماقي والإله[1]،

وبعـد مقطـوعتي "تـزيني بالرمل" و"المدينة" في مقطوعة "قد تصير بلادي" يعرض علينا رؤيته المغايرة التي تتجاوز المألوف:

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرب عنها

لأراها

فغدا قد تصير بلادي[2]

يتضح الانفصال بين الشاعر وبلاده من أجل الائتلاف، لأن المغايرة تطلـبها النظـرة المستقبلية التي يستشرفها أدونيس. لسنا في مجال شرح للمقطـوعات وإنمـا نحـاولْ قراءة رؤية الشاعر، التي طورت الرمز عبر مـسار كل المقطوعات ليصل إلى مقطوعة شداد التي فيها علاقة مباشرة بالرمـز "إرم ذات العمـاد". لأن القـراءة يجـب أن تـتابع كل النص، ومن شـروطها: عـدم قـراءة المعنـى الجاهـز، ولا بـدّ مـن الـبحث المستمر، والحفر، لأن فيه سرية تطلب كل الإمكانيات.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 447.

2 - المصدر نفسه، ص 450.

يبني أدونيس بين المقطوعة الأولى "مزمور" ومقطوعة "شداد" رؤيته الحداثية التي من أسسها المغايرة والإبداع، بالثورة على القديم. كانت قصّة جنة إرم على هذه الأسس، إلا أنها بطريقة أخرى بناها شداد من أجل الإبداع المنافس للخالق، ولأجل تفرده، والسبيل إلى ذلك كلّفه التمرد وعدم الولاء لله، وكلّف سبيل أدونيس في وضع أسس الحداثة الشعرية التمرد على القديم والمساس حتى بالمقدس، هي مقاربة تنتج النص بطريقة مغايرة.

امتصت كل المقطوعات الرمز الديني بطريقة امتنعت على القارئ أن تعطيه قرائن واضحة، وهذا ما يفتح التعدد الدلالي.

تحوّل الرمز إلى نص في لوحات، ولكي تحدث المقاربة الدلالية لا بدّ من إقامة شبه علاقة بين الرمز والمرموز إليه، لأنّه لم يوظّف كمفاتيح، بل كرؤية زاوجت بين رؤية الرمز الأصلية ورؤية الشاعر لهذا الرمز. لا بدّ من قراءة على مستويين لفك الشفرات: مستوى بناء الرمز الأصلي، ومستوى الإبداع الذي فيه هدم الرمز الأصلي وبناؤه وفق رؤية جديدة.

يعود أدونيس إلى التراث الديني والتاريخي ليستلهم منه رموزاً يجددها مع كل تشكيل لواقع يتوافق مع رؤيته الشعرية، ويحدث تواصلاً وتلاقحاً فكرياً بين الماضي والحاضر، ويتحقق الانفتاح.

ففي قصيدته المطولة "الموت المعاد" سلسلة من المرثيات التي تلخص رؤيته للموت، وهي رؤية مغايرة في الشعر الحديث. "الموت"

لا يعني النهاية، هو استقبال للبعث الذي يمثل التغيير في واقع الخراب على كافة المستويات، واختصر رؤيته في "فينيق"، و"تموز"، و"بروميثيوس" وتأتت إضاءة الموت من غياب الله عن العالم، فالموت هو الخلاص.

وردت مرثية "عمر بن الخطاب" في سلسلة المرثيات تنشد التغيير في سبيل العدالة الاجتماعية، ثم تأتي مرثية "أبي نواس" الشخصية الأدبية المتمردة والمجددة، لدرجة الشذوذ، تمرد أدبياً بالتجديد، ويقدّم في مرثية الحلاج ملامح إيحائية تضيء مسار هذه الشخصية التي عاشت اللاانتماء الاجتماعي، لأنه لم يحس بقيمة الحياة المعيشة فتمرد، الحلاج رمز الاحتجاج الذي عكس الخلل الاجتماعي والديني والسياسي، كان تصوفه رد فعل للعقل الذي يؤمن بالظاهر دون الباطن، وربط الحلاج بالمسيح في قوله:

يا لغة الرعد الجليلية[1]

وفي "مرثية بشار" يورد أيضا التجديد. عمر وأبو نواس والحلاج وبشار كلهم رموز التغيير بحثاً عن الأفضل، وسبيلهم كان التمرد.

أعادت قصائد أدونيس النظر في أدواتها البنائية فأصبحت ترى نفسها في رمزيتها، ونقلها لباطن الذات الكاتبة. وهذا التجديد مثل تجديد "أبي نواس" قد يوصف بالشذوذ، خاصة وأنه يتخذ الغموض ميزة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 507.

عـاد الشاعر إلى الأسـاطير ليـستغلها ويجعـل منها عوالم تتحدى وتـتجاوز الماديـة المغرضـة إلى جانـب رغبـته في بـناء أساطير جديدة تتـزاوج فـيها الطفـولة الإنـسانية والـرؤية الفكـرية والفنـية الخاصـة في حاضر مغاير.

تـروي الأسطورة تاريخاً ضارياً في القدم يرتبط بعصور خرافية، إلا أنهـا تتـناول الإنـسان بوجـوده ومصيره مرتبطة بالمعتقدات التي تتناول التعـبير عن الحاجات الروحية في أزمنة غابرة. فهي « تعبير رمزي عما يسمى باللاشعور الجماعي لدى الأمة مثلما قال يونـغ »[1].

عـاد الـشعر إلى الأسـطورة ليثـري البـناء الفـني وليـتلاقح الغنائـي بالملحمـي، ويوفـر تكثـيف الـرؤية الفنـية، أمّـا في الـرؤية الفكـرية والفلسفية فهي عودة إلى الحياة الطّاهرة البريئة في الطفولة الإنسانية التي تحقق رؤية مستقبلية متفائلة. و« عن طريق الأسطورة، وممّا تتضمّن من عطـاء تاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة يتجاوز بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصـرة وبـين الـدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته »[2]. والأسطورة رؤية تنفتح من خلالها النصوص مرجعياً

1 - أزراج عمر: حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 161.

2 - رجاء عيد: لغة الشعر، ص 295.

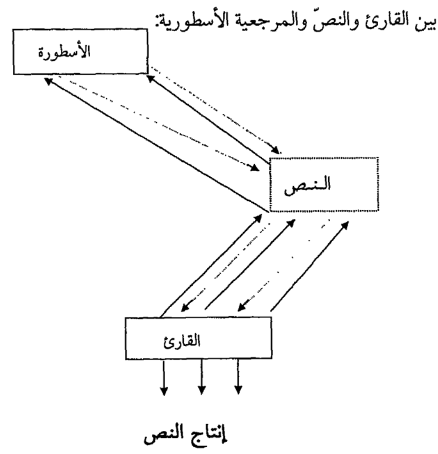
ودلالياً وعندما لجأ إليها " أليوت" بحث عن معادلات موضوعية لتجاربه في تجارب الأولين ليحقق المصداقية والجمالية في آن واحد.

ومن أهداف استعمال الشعر للأسطورة تجاوز العجز اللغوي، وفي تعريف كامبيل لها يظهر هدفاً آخر يرى في كتابه "البطل ذو الألف وجه" « بأنها الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة »[1]. فالأسطورة منهل غني لتجارب إنسانية، لأنها حافلة بالروحيات، عادت الحداثة إليها لتمثيل العودة إلى الروح الغائبة، فهي إعادة بنينة الإنسان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سعت الحداثة الشعرية إلى انقلاب في نظرية الشعر، وإلى تقديم البدائل بالبحث عن أدوات ووسائل تعيد بنينة الصورة الشعرية وفق درامية تتماشى مع حضارة تستدعي التسلح الفكري والمعرفي، من بين الوسائل الفكرية التي سعى الشعر إلى إدخالها في نسيجه "الأسطورة"، لأنها تطعّم صوره بتجارب حية إنسانياً، وبرؤى غزيرة.

يدخل الشاعر في تركيبه بين رؤيته ورؤية الأسطورة في بناء فني يدعو القارئ إلى شهوة القراءة في مستوياتها المتعددة، بتبادل مستمر بين

1 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 164.

النص والقارئ. تبدأ القراءة بالجمل، ثم الربط بينها بهدف الكشف عن العلاقات بينها، ويبدأ النشاط لحظة خلق الروابط والعلاقات بين الجمل، ثمّ يتوجه فكر القارئ خارج النص، لأن الجمل خذلته في إرسال المعاني، قدمتها وفق مرجعية أسطورية، تنفتح دلالياً مع أول أسطورة. يبدأ القارئ الحفر في ذاكرته المرجعية عن الأسطورة "الخام" ليقيم خيطاً بينها وبين إنتاجية الشاعر لها، وفق رؤاه الخاصة. قد يشتهي القارئ هذا النص أكثر لأنه ساعده في مدّ الجسور بفضل المنبه "الأسطورة"، ويدرك القارئ أن النص متعدّد دلاليًا، لا يستهلك نفسه، لذا يستعد لقراءات متعددة بمستويات مختلفة، لأن مع كل قراءة يصل إلى إنتاج معنى أو تفسير آخر، وهذا دليل ثراء النص. ويمكننا متابعة هذه الترسيمة لنتابع العلاقة بين القارئ والنصّ والمرجعية الأسطورية:



يقرأ القارئ الأسطورة خارج النص، يراها نسقاً من الوقائع، إلا أنها داخل النص نسق سيميائي يحتاج لهدم وبناء، لأنها « ليست موضوعاً، ولا تصوراً، ولا فكرة وإنما هي (كيفية للدلالة)... ولذلك فهي لا تعرف بمضمون ما تحمله وإنما بالطريقة التي قيلت بها... »[1].

لا ينظر أدونيس إلى الأسطورة كموضوع لقصائده، بل كبنية تحوي دلالة موقف والدافع ليس مجرد محاكاة، بل هو نقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري.

ونشير إلى أننا تناولنا الأساطير منفصلة عن الرموز، لأنها تقدم لنا علامات لقراءة قرائن مغايرة، تمدنا برؤية الشاعر من زاوية أخرى، ثم « إن الأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ما هو دنيوي »[2]، لذا نستطيع في متابعتنا لأساطير أدونيس أن نتوصل إلى رؤاه الفكرية وقناعاته الروحية، خاصة وأن خالدة سعيد تقول: « إن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً، بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد »[3].

---

1 - عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، سوريا 1989، ص 75 نقلا عن كتاب رولان بارت "أساطير".

2 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، ط 1، بيروت، 1978، ص 111.

3 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 29. نقلاً عن خالدة سعيد: في البحث عن الجذور.

تنفتح الآثار الكاملة دلالياً في أول أسطورة تتكرر مع مجموعة من القصائد في سياقات متنوعة هي أسطورة الفينيق. فالفينيق والنار مرتبطان بفكرة الانبعاث، ولقد سبق أن رأينا ذلك. النار ظلت داخل إنتاجه كخصوصية، لارتباطها بالرغبة في التغيير.

يتوجه أدونيس إلى الموت عبر الدال "النار"، فـ"النار والموت" ثنائية متلازمة وهي نار "برومثيوسية"، يواجه الشاعر الموت ويحتفي بذاته من أجل المواجهة، وهو موت من أجل الحياة والتجدد الإنساني.

والفينيق أسطورة بابلية، هو طائر أصله بعلبك كلما بلغته الشيخوخة يحترق في النار ليبعث حياً من رماده. ويستوحي أدونيس هذه الأسطورة من تصوره للبطولة الإنسانية. يتوجه الإنسان نحو الموت دون إحساس بالخيبة بهدف تغيير العالم، ويمثل الطائر موقف الإنسان من الكون، في أنه يتعاطى حرية كاملة في اختيار الموت مع أنه لم يختر مجيئه إلى الحياة، و"النار" برزخ بين الحياة والموت، هي أداة للتضحية والبطولة والخلود.

تمثل هذه الأسطورة بطريقة رمزية مآل الحضارة العربية في قرننا الحالي، في أنها تمر بمرحلة كهولة وتمزق على كافة المستويات، وأنها تبحث عن سبيل الخلاص في حضارة جديدة تبعث من جديد. فقد تبنى الشاعر الحداثة سبيلاً للتجديد، ووعى هذه الحضارة بتصفُّح كل قديم.

لا يستعيد أدونيس في "نشيد الغربة" هذه الأسطورة ليسردها مرة جديدة، بل ينطلق منها ليتوحد معها في جو تخاطبي، يحاور مضامينها

وفق الحاضر. هو حاضر متفجع بالصدمات، فيه الخوف من الحرب وبالتحديد القنبلة النووية، وتفسخ اجتماعي ينخر الفكر الإنساني، وحدث للإنسان العربي انشراخ على مستوى الذات، لأن صورته في الحضارة العريقة كانت رائعة، وتهاوت في الحاضر مع معطيات تستدعي إعادة النظر في المقومات، ولا بدّ من بناء صورة "الذات" من جديد بتجاوز "القلق الوجودي" ذي "الطابع الحضاري".

إنّ أدونيس الذي يحاول موقعة ذاته وفق أحلام الحزب القومي السوري، يتحاور مع "فينيق":

فينيق إذ يحضنك اللهيب أي قلم تمسكه؟

والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟

وحينما يغمرك الرماد، أي عام تحسه

وما هو الثوب الذي تريده - اللون الذي تحبه؟[1]

يتساءل أدونيس حضارياً إذا ما انتهت مرحلة، كيف يكون تبني البناء الجديد لحضارة أخرى مغايرة؟ إنه هاجس تأسيس حداثة شعرية وفق متطلبات المرحلة المغايرة، ولقد حاول الشاعر أن يخلق من هذه الأسطورة بناء له مشروعه الفكري والفني. الأول مرتبط بهواجسه في الحزب القومي والفني مرتبط بمحاولة تأسيسه لشعرية منفتحة تتجاوز الثبوت، تبنتها في الأول مجلة "شعر" تحت عنوان "الكتابة الجديدة" ووسعها في مجلة مواقف.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

والمشكل الذي كان مطروحاً بأسئلة مختلفة، كيف يتم التأسيس في علاقة مع القديم؟ هل بالقطيعة أم بالتواصل؟ إنّ هذا التساؤل يطرح وفق معطيات جديدة في مناخ الغرب. فالحداثة وقعت بين سندان "القديم" ومطرقة "الغرب". أمام هذا كان العالم فارغاً، ويمكن أن يخلق من جديد. والعمل البطولي يتم في التوجه نحو النار لاحتضان الموت مثل "غربة" لدى الشاعر:

غربتك التي تميت، غربتي

غربة كل بطل[1].

تداخل "أدونيس" مع "فينيق" لدرجة لا يمكن الفصل بينهما، ويحيلنا عبر جسد القصيدة على هجرته لكل ما يربطه بالحضارة العربية القديمة، إنّه اختار القطيعة "هجرتها" "هجرته"، وبنى تمرده على التراث العربي الإسلامي، لأنه يمثل الركود والموت في نظره، إلا أنه اعتمد عليه ليخترقه لأنه حاضر في شعره، لكنه برؤية فكرية وفنية خاصة، تعرض مشروع أدونيس في مقاطعة القديم والتوجه نحو الابتكار والإبداع لردود أفعال ما تزال تبحث إلى يومنا فيقول بشأن هذا:

أغنيتي، يقال عن أغنيتي،

غريبة،

---

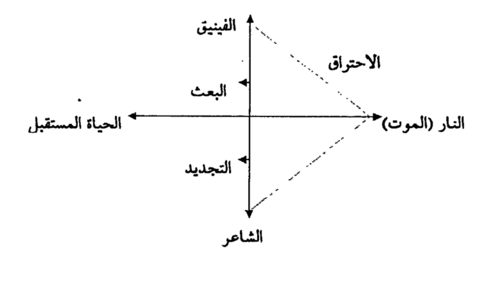
1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

ليس بها من الركام وتر ولا صدى

وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة[1]

إنّ التمـرد على الذات لحقته غربة من الآخرين، والشاعر في وعي للتغـيير، لذا كانت نظرته للمستقبل متفائلة، خاصة مع احتضانه الموت. إن الـشاعر تبنّـى قـصة الفينـيق لدرجـة أنـه تقمصها، وكان الشاعر مثل "الفينيق" بل هو نفسه.

لم يكـتف أدونـيس بتكـرار الأسطورة بدلالتها، بل ذهب يبدع تلك الأسـطورة بهـدمها وبنائها وفق رؤيته الخاصة، بالأخص في رصد بعض الجـزئيات، كغـربة "الفينيق"، وهي معادل موضوعي لعدم وعي مشروع أدونـيس الحداثـي مـن قـبل الواقـع الـراهن، يبقـى أنـه تبني القصة في جوهرها في الموت من أجل الحياة والتي تمثله هذه الترسيمة:



1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 255.

حمّـل الـشاعر "الفينـيق" المتوجه للاحتراق أعباء هواجسه الخاصة (المشروع المستقبلي) وحمّله الغربة، ويتحقق الانفتاح الدلالي. يحتاج القـارئ إلى اسـتيعاب قـصة "الفينـيق" بمعـادلاتهـا، ثـم يعـي مـشروع "أدونـيس" التـنظيري للحداثـة الـشعرية، مع وعي هواجسه السياسية في مـشروع الحـزب القومـي الـسوري، ولا بـدّ مـن وعـي الاسـتعمالات المخـتلفة لهذه الأسطورة، ففي قصيدة "ترتيلة البعث" وهو النشيد الرابع "للـبعث والـرماد" يقدم ابتهالاته التي فيها دعوته ليموت "فينيق"، وليزول الحاضـر الـذي يمـثل العجـز. وهـذه الابـتهالات لهـا قداسة كابتهالات التقـرب من الآلهة أو ابتهالات الشطح الصوفي، ولم تظهر رؤية الشاعر، بل ظهرت الأسطورة كما هي، بطريقة اجترارية:

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد

صار شبه الرماد صار شرراً ولهباً كواكبيا

والربيع دب في الجذور، في الثرى

أزاح رمل أمسنا – العجوز والثلاثة

الركام والفراغ والدجى[1]

بعـد وعـي القـارئ أسـطورة "الفينـيق" يـستطيع اختزالها في هذا المقطع، تـتضاءل درجـة الانفتاح النصي عندما يتوصل إلى القبض على دلالة المعاني، في هـذه القـصيدة جعـل الأسطورة تظهر أكثر من نصه، في حين رموزه يظهر

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 270.

فيها الإبداع أكثر من الأصل. لقد استطاع أن يهدم الأسطورة فيعيها، لكن في بنائها أعاد المعاني نفسها، فهي طريقة اجترار مع أن التوظيف الجيد يتطلب إنتاج أسطورة جديدة.

يركّب أدونيس في مقطع "صلاة" بين رؤيته ورؤية أسطورة "الفينيق" مع إقامة موعد يكون في النار، من أجل هدف واحد هو التجديد:

صليت أن تظل في الرماد

صليت ألا تلمح النهار أو تفيق

لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السواد،

صليت يا فينيق

أن يهدأ السحر وأن يكون

موعدنا في النار في الرماد،

صليت أن يقودنا الجنون[1]

إنّ رغبة "أدونيس" أقوى من رغبة "الفينيق" في احتضان النار، لذا يصلي، ولأن رغبته في الالتحاق به قوية.

تعامل أدونيس مع هذه الأسطورة بمستويين: مستوى التعامل في حركية تعي الماضي الأسطوري، وتهدمه لتبنيه وفق مواقف الحاضر، ليحدث التزاوج بين الأسطورة ورؤية الشاعر. تكون النتائج أسطورة جديدة اصطناعية ترتبط بالبشر وتصوراتهم الرمزية وتومئ إلى تجارب

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 414.

الإنسان النفسية في الحياة، مع ضم مخاوفه وآماله. ومستوى اجتراري أقل فنية، تظهر فيه الأسطورة الأصل بجلاء وتختفي رؤية الشاعر. ويتأرجح التوظيف بين الفنية والاجترار.

تعامل الشاعر مع أسطورة الفينيق وفق رؤية جديدة للموت، وهي رؤية مغايرة عن نظرة الشاعر القديم، لأن القناعة الحديثة ترى أن الموت خيار لازم الانفعال والتألّم، وهنا تتداخل الرؤية والفلسفة. ومن الأساطير الأخرى التي تنشد التغيير وتأخذ الموت أيضاً خياراً، أسطورة "تموز" التي تمثل عند البابليين إله الخصب، كانت له حبيبة "عشتار" وهي إلهة الحب والتناسل وحبيبة أخرى في عالم الموت هي "لاة" يصرعه خنزير بري في شهر تموز (الذي سمي باسمه) تحول دمه إلى شقائق ويتجدد موته وبعثه كل عام، رفقة حبيبته مع ظهور الشقائق.

تفضح الأسطورة الواقع المضمحل بكل تعفناته الحضارية، وتقدم بطلاً منقذاً يخلّص الشعب بالتضحية والفداء، فهي معادل الخصب والأخضرار مع تجدد الحياة. وتختصر رحلة تموز بين الحياة والموت التحول الفكري والثقافي والحضاري من القحط إلى البعث، مع التجديد وفق رؤية مستقبلية. ويمكن لهذه الأسطورة، أن تعكس رؤية الشاعر للواقع العربي الخرب على كافة المستويات، حتى على مستوى "ديوان العرب" الشعر الذي يمر بمرحلة صعبة وفق نظريات خانقة للشعرية، ويحتاج لبعث في حداثة توجهه نحو المستقبل. وهذا هاجس أدونيس الدائم.

يورد في قصيدة "ترتيلة البعث" التي قرأنا فيها أسطورة "الفينيق" أسطورة "تموز"، لقد جمع بينهما لأنهما ينشدان التغيير والتجديد، ويعطي تموز دلالات تحتاج لمتابعة:

تموز مثل جمل – مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول

النّجمية العاشقة المياه،

تموز نهر شَرَرٍ تغوص في قراره

السماء. تموز غصن كرمة

تخبئه الطيور في عشاشها،

تموز كالإله.

البطل استدار صوب خصمه:

أحشاؤه نابعة شقائقا.

ووجهه غمائم، حدائق من المطر[1].

تموز يمثل الخصبْ في الكلمات (الربيع، الزهور، الحقول، الجداول، المياه، نهر، الطيور...)، أتى هذا الخصب من العمل البطولي، "استدار صوب خصمه". وهذا عالم مغاير تماماً للعالم الذي يعيشه الإنسان، يعود إليه الشاعر ليحقق مشاعره الإنسانية وأفكاره في قوالب

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 269.

غنية، فأسطورة "تموز" إيحاء للأمل في عالم جديد يحل محل العالم الذي أصابه الجفاف. لا ينظر أدونيس إلى الأسطورة كموضوع لقصائده بل كتفسير، فالشخصيات الأسطورية مرد الشخصيات الآنية ويعتمد دلالة الموقف للإيحاء لمواقف آنية، فالأسطورة عنده بنية ورمز.

سيطرت على إنتاجه أسطورة "الموت والولادة" لأنها تجسد الانشغال الحضاري أو القومي العام، وتمثل الحداثة التي تؤمن بسقوط أشكال وتجديد أشكال أخرى.

وتدعو الأسماء الأسطورية في نصوصه القارئ إلى البحث. يكتشف في البدء طبيعتها ليقارن بينها وبين استعمال الشاعر لها، هي محاولة قراءة الاشتراك بين الماضي والنص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يملك اللفظ الشعري الذي امتص الأسطورة حرية غير محدودة، لأنه يقيم علاقات لا محدودة وممكنة، ويعمل على هدم العلاقة الثابتة التي تبنتها الذاكرة اللغوية، وفي هاتين النقطتين تتحقق جمالية توظيف الأسطورة مع القيمة الفكرية.

ولقد زاوج الشاعر رؤيته بالأسطورة "تموز"، وفيها عرض نظرته للعمل البطولي الذي تحقق مع الموت:

لا، لن أرى جبينه الغريق في غيومه

الغريق في بذوره

ولن أخيط صدره بيؤبؤي

لا، لن أراه مطراً وجثة من الرياح

مطراً وجثة من الحقول والحصاد

لن أرى صوانة الحياة في رماده

ففي غد أرى إليه صورة جديدة في بطل يحبه

وفي غد أسمعه أغنيةً حزينة مفرحة[1]

استهوى الشاعر العمل البطولي في تموز الذي يبعث على الحزن والفرح، فالموت من أجل البعث هو الهاجس الأسمى، وتأتي البطولة فيه.

تنوعت مناهل الأساطير التي وظفها أدونيس، منها البابلية "فينيق وتموز"، إلى جانب الإغريقية "أوليس وسيزيف وأورفيوس..." بدافع التعبير الحضاري الشامل عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في الذات التي وعت وجودها. هو دائم البحث عن البطل الفردي الذي يفتدي المجتمع المهزوم والمنهد من كافة القيم.

ويرى أنّ « الشعر الثورة هو شعر الحركة والتغير والتخطي شعر الواقع الشامل الذي يفتت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد»[2] لذا وجد في الأسطورة اللقاح الرؤيوي، الذي يولد القصيدة الذاهبة بين القلق والأمل في رفض العالم، والمغامرة في البحث عن التعبير، لذا تقلصت في شخصية "مهيار" حركتان متناقضتان الخير والشر، الله والشيطان، الحلم والواقع.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 270.

2 - أدونيس: زمن الشعر، ص 62.

جسّدت الأسطورة التجارب الإنسانية، التي تفسر المواجهة بين الإنسان والطبيعة، لذا تجاوزت الزمان والمكان لتمثل الماضي والحاضر والمستقبل، فاستخدامها يمثل تجاوز الذاتية إلى الإنسانية ففي قصيدته "البحث عن أوديس" يقول:

أشرد في مغاور الكبريت

أعانق الشرار

أفاجئ الأسرار

في غيمة البخور في أظافر العفريت

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراجْ

لعله يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج...[1]

بحث أدونيس عن فهم ووعي التحدي في المواجهة لأن "أوديس" واجه الأمواج والآلهة في سبيل غاية منشودة لتحقيق وجوده والعودة إلى أرض الميعاد.

لقد تغير تعامل أدونيس مع الأسطورة في مقطوعة أخرى لوعي التحدي، فيرسم صورة الضياع في أخذ الخيار:

من أنت، من أي الذرى أتيت

يا لغة عذراء لا يعرفها سواك

1 - أدونيس: الآثار الكلملة، م 1، ص 394.

ما اسمك - أي راية حملت أو رميت

(...)

يسأل من أي الذرى أتيت

تسأل ما اسمي - اسمي أنا أوديس

أجيء من أرض بلا حدود

محمولة فوق ظهور الناس،

ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك

وها أنا في الرعب والبياس

أجهل أن أبقى وأن أعود[1].

يهدم أدونيس الأسطورة ويبنيها بطريقته، يستنطقها في هذا الحوار يبنيها وفق رؤيته، يخاطب الأسطورة باحثاً عن هوية "أوديس" وقدمها واضحة دون تردد، إلا أن صورة الضياع مرتسمة تعاكس الأسطورة الأصل، لأن "أوليس" في رحلته الشائكة وعى جيداً رغبته في العودة إلى مسقط رأسه، وزوجته "بنيلوب"، في حين ابتكرت أسطورة "أدونيس" المصطنعة "أوليس" الضائع، بين رغبة البقاء والعودة. لأن المجهول يستهويه. "فأوليس" أدونيس ضائع ولم يعِ ذاته ووجوده، "ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك". انفصلت ذات الشاعر وذات "أوليس"، ولم يتبن مواقفه بل تجاهلها تماماً وأخذ يستنطقها. جعل أدونيس الأسلوب كامناً في المفاجأة والمفاجأة تكمن في توليد اللامنتظر من المنتظر.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 402.

إنـه يـتعامل مـع الأسـطورة في بعـض الأحيان، دون أن يضيف لها شـيئاً، ففـي قصيدته "إلى سيزيف" يندمج مع سيزيف ويريد أن يمارس ما يفعله:

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف[1].

تمـرّد سـيزيف على الآلهة فعاقبته برفع الصخرة، وتحدى العقوبة لأن تمرده أكبر من كل عقاب، فهو صورة للرفض والتحدي، يساند الشاعر في هذه المقطوعة "سيزيف" بالجمل التالية:

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 427.

أحمل مع سيزيف.

أظل مع سيزيف

أعيش مع سيزيف.

لم يضف أدونيس للأسطورة شيئاً، لقد تمرد على الآلهة فعاقبته بحمل الصخرة وظل يحملها حتى عاش معها المراحل نفسها ، انتهجها الشاعر بـ (أحمل، أظل، أعيش). أبقى على أصل الأسطورة، وتبناها دون أن يُلحق بها تغييراً.

تعامل مع الأسطورة وفق رؤية شعرية خاصة، لأنها تستند إلى مقومات:

كون الشعر عنده "رؤيا" مطعّمة بنتاجات الفكر البشري وبنية لدلالة منفتحة. تعامل مع الأسطورة تعاملاً اختصر الفكر البشري في جانبه الروحي، حاول أن يعيد بناءها وفق رؤيته.

إنّ وظيفة الشعر هي الإشارة، وساهمت الأسطورة في ذلك بشكل فعّال، لأنها حققت المشاعر والأفكار معاً كما حققت الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي في آن واحد.

والحداثة تحول معرفي فكري، ميزته الأولى الانتقال من السكون إلى الاختلاف في حركته، وتحول من التقليد والنسج على المنوال إلى الخلق والتوليد، للحداثة حالة عقلية ترفض التقليد. وهي تحول من ثقافة خاضعة للطبيعة مع نظرية المحاكاة إلى خلق الطبيعة وفق إنجاز إنساني، إنها تعيد إنجاز الطبيعة. ولقد ساهم في ذلك كل من الرمز والأسطورة.

يقتضي توظيف الشاعر للأسطورة قارئاً يملك قدرات خارقة شأنه شأن النص، والذي يملك قدرة وضع اليد على الفراغات التي يثيرها النص، فيملؤها من تلقاء الاستجابة التي نتجت عن الإثارة الجمالية، فهو لا يخرج من النص ليبحث عن البديل الواقعي، ولا يفرض على النص بناء أملاه خارج النص. إنّه قارئ يعي صنعة النص، وهو منتج على قدر ما هو واع لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرؤه والذي انفتح على مرجعيات غنية (الرمز والأسطورة). فالنص مفتوح يحاول القارئ إنتاجه في تفاعل وتجاوب لا في استهلاك.

يعيد أدونيس خلق الأسطورة فتندمج في بنية اللغة الشعرية. وفي بعض الأحيان يحاول تذويبها في نسيج نصه، إلا أنها تبقى إشارات وبناؤها منفصل عن البناء النصي العام، وتضيف تلك الابتهالات الإيحاء. دخلت الأسطورة في التجربة الشعرية الأدونيسية - إن صح هذا التعبير - وحققت الامتصاص في مستوييه: الامتصاص الجزئي والامتصاص الكلي: فالجزئي لما تظهر الأسطورة الأصل بجلاء في بنية النص، وصوت النص المرجعي أقوى من النص المنتَج، لما تغيب الأسطورة الأصل يكون الامتصاص الكلي إذ تظهر رؤية الشاعر أكثر، فصوت المبدع كان أقوى.

يتصرف أدونيس في حرية مع مادة أسطورية، حتى أنه يعيد صياغتها بتبديل معانيها، هذا من جهة، إلى جانب إيمانه بالغموض كميزة للشعر؛ ويجعل القارئ عاجزاً أمام فك الشفرات، لأنّه في بعض الأحيان يتحول الغموض إلى إبهام، وهذا ما يكبر الهوة بين القارئ والنص.

وما يفتح أبواب التخوف من الحداثة الشعرية بالأخص عندما تذهب بالانزياح إلى أبعد ما يمكن، وينغلق النص بتوظيف صعب للأسطورة.

تحيل رموز أدونيس وأساطيره على دلالات، وبإمكان كل رمز أن يمثل معجماً لأن السياقات متنوعة، فتمنح الفضاء التعبيري الفسيح تحقيق الابتكار وإثراء الدلالة. والملاحظ على أساطيره أيضاً أنها عناصر فنية في بناء قصائده، باستثناء بعض القصائد التي اعتمدت الاجترار.

لقد ساهمت الأسطورة بفعالية في تخليص شعر أدونيس من التجسيد الواقعي، خاصة وأنه يريد التخلص من تناول المشكلات الواقعية، فعمل على تجاوز الواقع وتجاوز نظرية المحاكاة.

نشير في الأخير إلى جهود أدونيس في اللغة التي شهدت كل أساليب التجريب بكل أصناف التعبير. لقد أدخل الرموز والأساطير كتطعيم من الدرجة الأولى يحقق التلاقي بين رؤية الشاعر بكل مرجعياتها ورؤية الرمز والأسطورة في أصلهما، فـ « الرمز أو الأسطورة نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، وهما إذن نقطة إشعاع (...) وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته... »[1].

لقد وُفق أدونيس وأخفق في توظيف المرجعيات الأسطورية إلا أنه في الأعمال الكاملة المجموعة الأولى ظل حبيس بعض قناعاته،

---

1 - أدونيس: الصوفية والسيريالية، ص 156.

« فـإن بقايـا انـتماءاته القديمة في الرفض لم تعد تكفي لتمثل المستقبل فهـو مـسافر وحـده في لـيل القومـية والانتماء الوطنـي لا يعلـن إيمانه بالـبدائل الكـبرى في الحرية والعلم والتقدم بشكل صريح، وهذا يجعله كـذلك مـسافراً في لـيل الكلمـات المـشتتة والـصيغ المستعصية واللغة الرامزة المتداخلة »[1].

كـان بإمكـان وعـيه بحـركية الفكـر العربـي وبحـثه في أدق جزئيات شـعرية القـصيدة العـربية أن يبني شعرية تعي الماضي، مع تفادي هفوات الانقياد وراء المطلق بسبل تتبنى الغموض الذي يجر في بعض الأحيان إلى الإبهام، ربما لأنّ الفكر والمعرفة غلبا الشعرية.



1 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 182.

الفصل الثالث

بنية الإيقاع الشعري وهندسة القصيدة

1 - الإيقاع.

أ - الوزن

ب - القافية

جـ - التكرار، التدوير.

2 - هندسة القصيدة.

... وصوتي

هذيان المغير

يكسر عكاز الأغاني

ويقلع الأبجدية.

أدونيس

لقـد عَـرَف الإطـار الموسـيقي للـشعر العربي تطوراً، ومع الحداثة الـشعرية نهـج تحـولا. وقـديمًا عَـرّف العـرب الـشعر علـى أنـه الكلام الموزون المقفى. وكان لهذا التعريف الذي صيغ بمختلف الأشكال تأثير بالـغ في تـسطير شـعرية القصيدة العربية القديمة، واعتبر الوزن عنصراً بالغ الأهمية في بنية القصيدة القديمة، وهو الفاصل بين الشعر والنثر في تنظيرات القدماء.

لقـد تتبع الخليل بن أحمد موسيقى الشعر العربي واستنبط ضوابط الـنغم الـشعري وفق مصطلحات علم أسماه "العروض"، هذا العلم الذي حـدد الـذوق المـشترك والعـام للـشعر العربي القديم، والذي يلتقي في عناصـرَ تتكـرر لـدى الشعراء، فضبطها في البحور الخمسة عشر، وقدم الهـيكل الأساسي للبناء الموسيقي ووسعها وفق منهج علمي ما زال إلى الآن يؤخذ به.

ولقـد تعرضـت البنـية الموسـيقية للشعر لمحاولات التجديد منذ العصر العباسـي، فظهـر "المواليـا" و"اللوبـيت" و"القـوما" و"المسمطات"(*)، إلا أنّ هذه

* "المواليا": شعر يقوم على تقفية شطري بيتين بقوافٍ أربع لكل شطر قافية.

"الدوبيت": بيتان بشطور أربعة بقواف أربعٍ وقافية الشطر الثالث قد تخالف الباقي.

"القوما": بيتان تتفق فيهما قافية كل شطر في غالب الأحيان.

"المسمطات": يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يليه أربعة أقسمة تخالف قافيته ثم يعيد قـسيما مـن جـنس مـا بـدأ به وهكذا... هذه التعريفات نقلا عن: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار رواي للطباعة، الإسكندرية، ص 158.

المحاولات كانت من باب التنويع، ثم كانت الموشحات الأندلسية التي لها بنية موسيقية تختلف نوعياً عن موسيقى الشعر القديم.

وفي العصر الحديث توسعت محاولات التجريب في تجديد موسيقى الشعر، منها محاولات جماعة "الديوان" على رأسهم العقاد وجماعة "أبولو" وجماعة المهجريين الذين أسسوا "الرابطة القلمية"، ثم أتت مجموعة من الشعراء الذين ملكوا بادرة التحوّل، وكان التنظير القائم على التجديد المبدئي غير محدّد التسمية على يد نازك الملائكة، التي نادت بالثورة على التقليد من خلال مقدمتها لديوانها الأوّل "شظايا ورماد"، إلا أنّها لم تُسمِّ البديل، وعملت على كتابة دراسات تبحث في ماهية "الشعر الحر" (نتحفظ على هذه التسمية)، والتي شكلت كتابات "قضايا الشعر المعاصر"، إلا أنّ محاولات التجديد عند "نازك الملائكة" تراوحت بين المد والجزر. وركزت الشاعرة على تجديد البنية العروضية في تحفظ.

ومع الحداثة الشعرية التي تأسست بمجلة "شعر" مع أدونيس ويوسف الخال وخليل الحاوي إلخ... توسع التحديث في "العروض" إلى حقل أرحب، تجاوزَ الرومانسية العربية. وبدأت البيانات تؤسس لحداثة شعرية تنقد الشعر القديم وتقدم البدائل، ولم تركز على نقد" العروض" وحده، بل أرادت أن تؤسس لشعرية مغايرة لشعرية "عمود الشعر". وتبنت مجلة "شعر" التأسيس لذلك مع مصطلح "الشعر المعاصر"(*) الذي يتجاوب مع الشعر الإنساني وفق حداثة للعقلية العربية، ومصطلح "الشعر

* "الشعر المعاصر" مصطلح تبنته مجلة "شعر" للحديث عن الشعر الجديد بدل مصطلح "الشعر الحر" الذي تبنته نازك الملائكة.

الحديث" (*) الذي بحث فيه "أدونيس" في دراسة بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، وفيها تناول القضايا الرئيسية التي وسعها في "الكتابة الجديدة"، فهي برنامج وفق رؤية تحدد الفعل الشعري، « تحمل دراسة أدونيس مشروعاً تكوينياً سيتفرّع في اللاحق إلى آفاق لا تكفّ عن الغور في الحداثة ومساءلتها... »[1].

إنّ دراسة أدونيس "محاولة في تعريف الشعر الحديث" هي تأسيس لـ "الكتابة الجديدة"، والتي جعلته يؤسس مجلة "مواقف" التي يوسع فيها تنظيراتِه "للشعر الحديث" بتعبيره للكتابة الجديدة.

إن التجديد عند "أدونيس" لحق بنيات عدة: بنية اللغة وبنية الصورة وبنية الشكل، وقد تبنى التجديد على الاختلاف والتخطي، ولذة التجريب مع الرغبة الجامحة في الابتكار، مع تجاوز التراث. وكلّها عناصرُ اجتمعت لتقدم الحداثة في البنية الإيقاعية، والتي تسعى إلى هدم النص في أدق وحداته الموسيقية وتعيد بناءه وفق ذوق مغاير، وأذن مزجت بين الثقافة والمعرفة والفلسفة.

فما هي مساعي أدونيس في تحطيم بنية الإيقاع التقليدي القائمة على الأوزان؟ وهل تخلّص من العروض الخليلي؟ وما هي البدائل التي تبتكر بنية إيقاعية حداثية؟

---

* "الشعر الحديث" مصطلح تبناه أدونيس بعد مجلة الآداب ليدل على الشعر الجديد الذي يعتمد تخطي القديم.

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص 15.

1 - الإيقاع

اشتغل "أدونيس" في مجلة "شعر" محاولاً أن يتجاوز التقليد في الشعر العربي ويقدم البدائل المغايرة وفق رؤية مختلفة، حاول أن يتخطى مقولة إنّ الشعر « قول جاهز في الدواوين القديمة، ووظيفة الشاعر هي نقل الشعر من المعلوم إلى المعلوم، حيث مقدمة القصائد والمعجم والأوزان والقوافي والتركيب والصور تفرض أبعاد ذات الشاعر وإحضار نموذج بجاهزيته... »[1]. وقدم الإبداع والخلق بديلاً للنسج على المنوال.

أخذت لذة التجريب مسار الخروج على النموذج التراثي "القصيدة العمودية". لقد عمل على كسر الولاء والسيادة للوزن والقافية في أنّهما أساس سمة الشعر الخالص وأنهما عنصرا الإيقاع الشعري.

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، ص 82.

و عملت الحداثة على توسيع دائرة الإيقاع (*) الشعري، و جعلته لا يقتصر على الوزن و القافية، بل تعداهما إلى طبيعة التراكيب اللغوية، كالتقابل والتكرار والتنويع، والتوازي إلخ... وظهر ما يسمى بالموسيقى الداخلية(**)، إلا أنّ هذا المصطلح عُرّف بمختلف التعريفات ولم يحدد. فعبد الحميد جيدة يقول في تعريفها: « هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلامْ والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين

---

* الفرق بين الإيقاع والوزن يتمثل فيما يلي: « إنّ ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن، وما يسمى بالإيقاع، ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أولاً أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلاً أو ضمة أو لام أو باء، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية، أي إلى درجته علوا وانخفاضا و مداه طولا وقصرا و نبره قوة و ضعفا و تردده في التركيب اللغوي قلة و كثرة...فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمى بالإيقاع... أوسع من الوزن.

المرجع: الدكتور محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة 1984، ص362-363.

** الموسيقى الداخلية مصطلح معمول به من طرف الدارسين كعز الدين إسماعيل وعبد الحميد جيدة... إلخ.

المعنـى والـشكل، بين الـشاعر والمتلقـي »[1]. إنّ هـذا التعـريف فيه من الإيهام ما لا يحدد هذا المصطلح.

ومـا يمكننـا هو إدراج الموسيقى الداخلية كعنصر داخل بنية الإيقاع، إن إيقـاع القـصيدة التقليدية القديمـة متمـثل في الـوزن والقافية، في حين إيقـاع القـصيدة الحديـثة هـو إبـداع في الـوزن والقافية إضافة إلى عناصر جديدة، كعلاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية.

ونـشير إلى أنّ أدونـيس مـثلما طـور اللغة الشعرية وأبدع فيها وجدّد عناصـر الـصورة الـشعرية، حـاول الـتجديد في الإيقاع الشعري، وفي هذا العنصر ركز على أنّ الشعر « إيقاع لا عروض »[2].

والواضح أن الإيقاع أوسع من العروض، إذ الثاني داخل في الأول. فالإيقـاع « إنـه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقـاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قـبل الأذن والحـواس الوعـي الحاضـر والغائـب (...) إن الإيقـاع ليس مجـرد تكرار لأصوات وأوزان (...) وليس عدداً من المقاطع (...) ليس قوافي تتكرر (...) هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون ومتنوع (...) الإيقاع صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية... »[3].

---

1 - عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت 1980، ص 352 - 354.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 39.

3 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 111.

فالإيقاع حسب خالدة سعيد يشمل الوزن والقافية، ويشمل معهما عناصر أخرى كالعلاقات بين الأصوات والتراكيب في إنتاجيتها الدلالية.

يشمل الإيقاع الوزن والقافية، ويوسع الدارسون العناصر الأخرى التي تضاف إلى ما سبق كالتناسق الصوتي بين حروف الكلمات المستعملة من قبل الشاعر « ليس الإيقاع عنصراً محدداً، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل - بجانب عناصر أخرى - من الوزن والقافية الخارجية - أحياناً - ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة. ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية، داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقّه أو ارتفاع أو انخفاض...»[1].

ويرتبط الإيقاع بالابتكار عند الشاعر ولا نستطيع تحديده بمفهوم معين، لأنّه يتجدد مع كلّ قصيدة، هذا ما يذهب إليه ريتشاردز (Richards) « إنّه هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »[2].

---

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 15.

2 - نقلا عن عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 356.

فالإيقـاع هـنا يرتبط بالقصيدة، كما يرتبط بالحالة النفسية للقارئ، بحيث يصل إلى تذوق موسيقى المقاطع وفق إحداث المفاجأة.

إنّ الإيقا ع ضـروري في الشعر، وإن اختفى فقد خاصيته، وهذا ما ذهـب إلـيه باحثو الحداثة. أمّا عند أدونيس فيربط الإيقاع بأبعاد أخرى علـى رأسـها بعد "الرؤيا" فيقول: « القصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضـمن بـناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثراً شعرياً، فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا الـتي تـنقل إلينا عـبر جـسد القـصيدة أو مادتهـا أو شكلها الإيقاعي، القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرًا بل مصنوعات شعرية »[1].

إن هذا الحرص من أدونيس على ربط الإيقاع بالرؤيا مفاده الفصل بين الـشعر والـنظم، هـذا مـن جهـة، ومـن جهـة أخـرى يلغي سيادة الوزن والقافـية وحـدهما في شـعرية القـصيدة. هـذا العنـصر الـذي يمثل بنية إيقاعـية قارة في الشعر القديم، والتي كادت أن تقترب من القداسة، لأن كـلّ مـن حـاول الخـروج علـيهما لا يعتبر شاعراً، نحاول أن نقف عند اشـتغالات أدونـيس داخـل الـنص الـشعري محـاولاً تجاوز "العـروض" الخليلي، فكيف وضع ملامح الإيقاع الشعري الحديث؟

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 108.

أ - الـوزن:

في الـبدء نعـود لنـشير إلى أنّ الحداثـة مبنـية علـى المغايـرة، فهي تـنطلق مـن مختبر تستقرئ بنياتِه، وتحاول أن تهدمها لتعيد بناءها وفق رؤى مخـتلفة، فـ « فالـشعر لا يكمـن في أي شكل مفروض أو محدد تحديـداً مـسبقاً، ثـم أنّ فـنّ النظم شيء والشعر شيء آخر، فهناك شعر جديد ليس منظوماً، وهناك نظم جديد لا شعر فيه »[1].

إنّ أدونـيس يحـاول أن يـسقط الثوابت (سلطة الوزن) ويقترب من التجـريبية أكثـر. إنّ أول مـصطلح يحطـم مـع الحداثة الشعرية "البيت" الـذي كـان لمـدة طـويلة يـتكون مـن "صـدر" و"عجـز" أو مـن شطرين وبالنظام نفسه، إلى سطر شعري[*] تتفاوت عدد كلماته دون نظام معين لتأسيس بناء حر، كقول أدونيس:

ذاهل تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بالرمل - يا رجل

قل لنا آيةً تأتي..

التاريخ يهبط المنحدر في حوار مع النمل، راحلاً على

غباره، مليئاً بالمخاط الحلزوني مليئاً بالأصداف[2].

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 115 - 116.

* السطر الشعري مصطلح معمول به من قِبَل الباحثين، مثل عز الدين إسماعيل، نتبناه مع الإلحاح على إتباعه بكلمة "شعري" كلما ورد..

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 523.

إنّ عـدد الكلمـات في كـلّ سـطر شـعري تـتفاوت وفق إرادة الشاعر خارجاً عن قوانين تضبط الانتقال من سطر شعري إلى آخر.

وتـستطيع الكلمـة المعـزولة أن تُكوّن السطر الشعري، وهذا ما لم يكـن في الـشعرية العـربية القديمـة، في حين وسّع الشعر الحديث هذه الظاهـرة، وجعلـها حدثاً إيقاعياً، كورود أسماء الأعلام أو الأفعال، كما في قول أدونيس:

لها هنا النوافذ، الوسادة الكتاب

تنتظر

وتسهر

مثلي، والمجامر العتيقة الراسمة الأفق بقوس

بالفرح

تنتظر

وتسهر[1].

إنّ الفعـل "تنتظـر" يمـثل سطرًا شعرياً كذا "وتسهر"، و"بالفرح". تتجزأ الأبـيات مـن القـصيدة الحديـثة، لأنهـا وحـدة، وتمثل دالاً مركباً، في حين القـصيدة القديمـة يمـثّل البيت فيها وحدة كاملة، تجتمع مع بقية الوحدات لتتكون القصيدة، فالبيت وحدة دلالية[*]، في حين الأسطر الشعرية بكاملها تمـثل وحـدة دلالـية في القـصيدة الحديثة. ولا يمكننا فهم السطر الشعري بمعزل عن النص كلّه، فالقصيدة أولى في بناء النص من السطر الشعري.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 248.

* يراجع شعر المعلّقات الجاهلية.

إنّ الشعر العربي الحديث سعى إلى التجديد في أدق بنية، فمثلما سعى إلى تحطيم البيت الشعري حاول التجديد في الأوزان الشعرية، والشعر العربي القديم مضبوط وفق نظامها، ولم يستطع الخروج عنها، وحركة الحداثة رامت إلى إعادة بناء المعطى

القبلي من أوزان وقوافٍ، وفي البدء شوشت النظام، نظام البيت ثم نظام التفعيلات، وكيف ذلك؟

إنّ الخليل بن أحمد قنن الأوزان بالقياس وفق خمسة عشر بحراً، وأحدث تلميذه الأخفش "المتدارك" أو "المحدث". ولكل بحر (وزن) تفعيلاته المنتظمة، والخروج عنها يحتكم لقوانين التغيرات وفق آليات واضحة. وأي خطأ عروضي يعتبر نقصًا من الشاعر.

نظر أدونيس من خلال الآثار الكاملة إلى علم العروض، ومارسه وفق ابتكاراته الخاصة التي اجتهد فيها، لأنه رأى أن مسألة الوزن هي «... مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ومسألة ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كرؤيا كلية (...) بإمكان اللسان العربي أن يتجسد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية، أو إلى جانبها وهذا ممّا يوسع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية »[1].

---

1 - أدونيس: سياسة الشعر، ص 15.

فلا نكاد نعثر داخل الآثار الكاملة على قصيدة احترمت قواعد علم العروض مئة بالمئة – والظاهرة الجديدة هي الإبقاء على نظام التفعيلة بالطريقة الموروثة في القصيدة القديمة، ولكن دون الاحتفاظ بالشكل الهندسي المتعارف عليه، مثلما ورد في قصيدته الطويلة "قالت لي الأرض":

قالت الأرض في جفوني آبادٌ

وساع، وفي شفاهي سؤالُ

بي جوع إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى ، وكان الجمالُ [1].

لم تقدّم هذه القصيدة المطولة التي حوت 356 سطراً شعرياً شكلها الهندسي المتناظر المتساوي الأبعاد من الأشطر والأبيات. لقد تحرر أدونيس من الشكل الهندسي الذي تعودت عليه العين لقرون، مع أنه احتفظ بالبحر من البداية إلى النهاية وهو بحر الخفيف. فلو اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على خصائصها التناظرية لاستطاع أن يقدم قصيدة عمودية بطول النفَس الشعري. وهذا دليل على أن أدونيس لم يهجر القصيدة العمودية عن عجز، بل عن قناعة بالابتكار والتجديد. فهذه القصيدة يمكننا كتابتها كالتالي:

قالت الأرض في جفوني آباد   وِساعٌ، وفي شفاهي سؤال

بي جُوعٌ إلى الجمال، ومن صدري   كان الهوى، وكان الجمال

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147 - 187.

إنّها قـصيدة طويلة تقترب من أن تكون عمودية لولا أنه لم يعتمد نظـام الأسطر الشعرية. هي محاولة أولى للخروج عن الشعر العمودي. ربما تعمّد الشاعر الإبقاء على بحر الخفيف من البداية إلى النهاية ليبين قدرته على الأوزان، بهذا يكون قد قلد القدماء. وعلى الأرجح أنه أراد أن يقلـد مـن أجـل "الـبعث"، لأن حلـمَ القصيدة متمثل في رغبات الحزب القومـي الـسوري في وحـدة سـوريا، فقـد قلـد ليـستعيد الأمجاد. وهي القـصيدة الوحـيدة المطـولة الـتي اعـتمدت بحر الخفيف من البداية إلى الـنهاية، والوحيدة التي تقترب من الشعر العمودي لولا اعتماده الأسطر الشعرية مع التنويع في القافية.

وجمعـت الظاهـرة الجديـدة الأخـرى بـين شعر "التفعيلة" و"الشعر العمـودي". وفي هـذا التـنويع جمـع بـين التقليد والتجديد، ففي قصيدة "العمل" يقول:

للعمل

شمر زند الأمل

وانطلقا

يـزرع فـي ساعده   يزرع فيه الأيزفقا

عمر فـي ضميـره   معمله ومصنعـهْ

وحقلــه وجنــة   في حقله مضيّعهْ

بالشوك بالدمع بنـى   مسكنه ورصّعهْ[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 85.

اعتمد الشاعر في البدء شعر التفعيلة وهي تفعيلة "الرجز" بالتغيرات "مُستَعِلُن"، وبعد ثلاثة أسطر شعرية اعتمد الشكل الهندسي العمودي، وعلى مجزوء الرجز:

مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن

مع التغيرات.

تتكرّر عند الشاعر ظاهرة الجمع بين شعر التفعيلة والشعر العمودي في نص واحد، وحتى في محاولة المسرحية الشعرية في قصيدته "مجنون بين الموتى" توظف الشخصيات الشكلين معاً، فعلى لسان الجندي يقول:

بي الروابي تمهد

بي الزمان يحصد

خرافة الحياة

والبدء والممات

مرسومة بشكلي   محفورة بذاتي[1]

لقد اعتمد تفعيلة "الرجز" ثم مجزوء الرجز. من خلال هذه الظاهرة نلاحظ أنّ "أدونيس" لم يتخلص من القصيدة العمودية تماماً، وكثيراً ما تتكرر هذه الظاهرة، ربما لأن الحقبة الزمنية التي كتبت فيها

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 275 - 276.

القصائد هي بدايات "أدونيس" الشعرية، لأن هذه الظاهرة تختفي مع "أغاني مهيار الدمشقي"، وهي المجموعة الشعرية الثالثة في الآثار الكاملة، والتي نعتبرها المنعطف الذي فيه التخلص من الشعر العمودي تماماً.

إنّ شعر "التفعيلة" هو المعتمد أكثر في الآثار الكاملة، فقد عمل أدونيس على حداثة إيقاعية « تأتي نقيضاً للسلطة، للطقس، ومن ثَم كان اصرارها على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية قوياً لتؤسس إيقاعاً جديداً يجسد إيقاع الحضارة الجديدة، المتقلبة حتى الأعماق، المضطربة بلا حدود (...) وهي محاولة لاهثة وراء صياغة أبعاد الإيقاع وفق التجربة في تفردها الذاتي الشامل »[1].

إنّ التجديد لا بدّ منه، وقد ركز فيه على الأصل، لا ليجتثه، بل ليحدث عليه ابتكارًا يتماشى مع الإبداع. لقد احتفظ بـ "التفعيلة" كبنية إيقاعية تفتح آفاق حرية المبدع في تكرارها، ويتسنى له المرور في اللغة دون حدود، ثم إنّ القصيدة الحديثة تستغني عن "الوزن" كعنصر أساسي، وتعوضه بطرق أخرى. وهذا ليس معناه رفض الوزن، إنّما هو عدم اقتصار الجماليات عليه فقط. وأن هناك جماليات هي عناصر في الشعرية، يبدع فيها الشاعر ويستخدمها بطرق جديدة كاللغة والصورة.

إنّ موقف "أدونيس" من الأوزان الشعرية واضح، بحيث لا تكون هي الأساس، وليست هي الفاصل بين الشعر والنثر « فليس كل كلام موزون شعراً

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 209.

بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر. وبالمقابل فإن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعرا، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر... »[1].

فالوزن ليس كفيلاً وحده بأن يعطي خاصية الشعرية للشعر، حتّى وإن توسّع بالعناصر الأخرى. ويكون الإيقاع عنصراً من عناصر جماليات القصيدة ويدخل في الشعرية. إنّه البديل الذي قدمه أدونيس بدل "العروض"، مع أنه في الآثار الكاملة لم يعمل على تجاوز "العروض" كلية بل أبقى على "التفعيلة" ولم نعثر على قصيدة "نثرية"[*] تخلّصت من الوزن تماماً.

إنّ « أدونيس لم يكن يرى في الوزن في حدّ ذاته ولذاته عنصراً شعرياً، فالوزن يصير شعرياً بخصوصية استخدامه وفي سياق الشعرية اللغوية، معنى ذلك أن الشعرية ليست في الوزن بذاته ولا في اللفظة أو المفردة بذاتها وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف، وما يتخمض عن ذلك من ناتج دلالي ومعطى جمالي »[2].

نعود إلى أنّ أدونيس في تنظيراته لم يركز على الوزن في تعريف

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 112.

* القصيدة النثرية مصطلح قدمه أدونيس ليدل على القصيدة التي تخلصت من الأوزان.

2 - بشير تاوريرت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة قسنطينة، 1998 - 1999، ص 84.

الشعر، ولم يُلغه على أساس أنه ضمّنه في الإيقاع الشعري.

أمّا في شعره فقد اعتمد على "التفعيلة" من بداية الآثار الكاملة إلى نهايتها، مع عدم إغفال بعض المقطوعات العمودية المتناثرة في ثنايا القصائد، وليست عمودية متوفرة على كلّ عناصرها.

ويمكننا متابعة نوع البحور التي استقى منها "أدونيس" التفعيلات الواردة مع إحصاء عدد القصائد الواردة لكل نوع حسب الجدول التالي:

عناوين المجموعات البحور الشعرية	قصائد أولى عدد القصائد	أوراق في الريح عدد القصائد	أغاني مهيار الدمشقي عدد القصائد
الطويل	0	0	0
المديد	0	0	0
البسيط	1	3	5
الوافر	0	0	0
الكامل	5	10	1
الهزج	0	0	0
الرجز	12	27	52
الرمل	10	12	12
السريع	33	8	8
المنسرح	1	0	0
الخفيف	6	7	5
المضارع	0	0	0
المقتضب	0	0	0
المجتث	0	0	2
المتقارب	14	7	3
المحدث	1	19	44

جدول يبين نوع وعدد البحور الشعرية المعتمدة في الآثار الكاملة

نتتبع من خلال الجدول عدم استخدام "أدونيس" لبعض البحور كالطويل والمديد والوافر والهزج والمضارع والمقتضب.

لم يكن الشعر القديم يستخدم كل البحور الشعرية مع أنه كان يستعمل كثيراً بحر الطويل، إلا أنّ "أدونيس" لم يستخدمه بتاتاً لطول تفعيلاته، حتى وإن جزئ. نلاحظ أنّ الشاعر في المجموعة الأولى "قصائد أولى" أكثر من استعمال بحر "السريع"، ثم "المتقارب". وفي المجموعة الثانية تحول إلى "الرجز" و"المحدث". وفي مرحلة التحول مع "أغاني مهيار الدمشقي" أكثر من استعمال "الرجز" و"المحدث" أيضاً. وقد لاحظ بعض الباحثين مراحل في استخدام التفعيلة. لقد « مرت ثلاث مراحل أشبه ما تكون بفترات التجارب والمحاولات، كانت القصائد في الأربعينيات والخمسينيات تتخذ من تفعيلة "الكامل" "متفاعلن" ركيزة موسيقية عند أغلب الشعراء (...) ثم بدأت مرحلة ثالثة كثر فيها استعمال تفعيلة "المتدارك" "فاعلن"... »[1].

ربما يكون السبب في ركوب هذه البحور موحّدة التفعيلة راجع لسهولتها من جهة، ولكثرة زحافاتها من جهة أخرى، ولو أنّ أدونيس مع القصيدة المطولة جداً على بحر الخفيف برهن على قدرته العروضية.

يذهب تخميننا إلى أنّ أدونيس أكثر من استعمال "الرجز" لكونه وصف عند القدماء بـ"حمار البحور"، فرغبته ملحة على إعادة النظر في

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 256.

ذلـك، خاصّـة وأنّـه متأثّـر بالـسريالية التي أعادت الاعتبار لكل ما هو مهمّـش؛ أمّـا عـن استعماله "المحدث" فلجدّته، إذ لم يذكره "الخليل بن أحمد"، ويبقى أنها بحور سهلة الاستعمال.

اسـتطاع "أدونـيس" أن يهدم هيكل القصيدة العمودية، ويحتفظ فيها بالتفعـيلة، وهـذا فاتحة التجديد، والجدة تظهر أكثر في تعامله مع تلك التفعـيلة في حـرية، بنسب متفاوتة من سطر شعري إلى آخر، ثم إنّه لا يلتـزم بتفعـيلة بحـر واحـد في القـصيدة الـواحدة، بل ينوع البحور، لذا يمكننا أن نقف عند هذه الظواهر.

فهناك ظاهرة القصائد التي على بحر واحد، وبنظام في توزيع عدد التفعيلات على الأسطر الشعرية، وهذا النوع يقترب من العمودي أكثر، مثلما رأينا في قصيدة "قالت لي الأرض":

مـا لـيَ الـيوم استفيق فلا حقلي	**فـاعلاتن، مـتفعلن فعلاتـن فـا**
نـــضيرٌ، ولا تلالـــي زواهـــرْ	**علاتـــن، مـــتفعلن فـــاعلاتن**
غابت الفأس، غابت الكرمة البِكرُ	**فـاعلاتن، مـتفعلن فـاعلاتن فا**
وجفّـــت عنابـــرٌ ومعاصـــر.[1]	**علاتـــن، مـــتفعلن، فعلاتـــن**

يتـساوى عـدد التفعـيلات في كـل سـطر شعري مع عدد تفعيلات الأسـطر الـشعرية الباقية، ولقد سبق أن اعتبرنا هذه القصيدة عمودية، ما عدا في شكلها الهندسي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 149.

وهذه أول محاولة في التخلص من الشعر العمودي، ثم يأتي النوع الثانـي، وهـو القصائد التي على بحر واحد، وبنظام حر في توزيع عدد التفعـيلات علـى الأسـطر الـشعرية، ففي قصيدة "الفراغ" المطولة وعلى تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) يقول:

بلـى في بـلادي لكـلّ الـزمان لكل المصير اكتناهٌ فعولن، فعولن، فعولن، فعول،

فعولن، فعولن، فعولن

وإن شوّهوهُ فعولن، فعولن

وفيها لخلق لصيرورة الحياة إلهٌ فعولن، فعول، فعولن، فعول، فَعْلُ، فعولن

وإن أنكروهُ[1] فعولن، فعولن

نلاحـظ في الـسطر الـشعري الأول تكـرار فعولن سبع مرات، بينما تكرّرت في السطر الشعري الثاني مرتين فقط، ثم ست مرات، ثم مرتين دون نظـام، وهذا النوع يبتعد عن الشعر العمودي ويحتفظ منه بالتفعيلة فقط.

والـنوع الآخـر الـذي يبـتعد أكثـر مـن الـشعر التقلـيدي يتمثل في "تفعـيلات" بحـور متـنوعة في قصيدة واحدة. وهذا النوع كثير في الآثار الكاملة، فيعتمد أدونيس طريقة انتشارية في قصائده الصغرى، التي تنبثق مـن القـصيدة الكـبرى، يـنطلق من عنوان كبير مثلاً: "حدود اليأس" وهو

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 237 - 238.

عـنوان القـصيدة المطولة، ثم يعطي العناوين الفرعية لقصائده الصغرى "صـلاة إلى الـضيعة"، و"صـورة وصفية"، و"أغنية إلى الطفولة"، و"البيت"، و"حـديث جائـع"، و"صـورة وصـفية"، و"المـشرّدون"، و"حـدود الياس"، و"رسالة إلى إخوتي"، و"اليتيم". وكلّ قصيدة فرعية ببحرها.

وقـد تتكـرر التفعـيلات نفـسها من قصيدة إلى أخرى، وكأن القصيدة الكـبرى شـجرة متفـرعة بتفعـيلات بحور متنوعة، فهذا النوع متكرر كثيراً، والـشبيه به إيراد قصيدة بعنوان، وتأتي المقاطع مرقمة، وكل مقطع بتفعيلة بحـر معـين، فقـصيدته "لغة السكون والحلم"[1] تحوي ثمانية مقاطع، هي تفعيلات البحور الآتية:

1 - السريع، 2 - الكامل، 3 - السريع، 4 - المتقارب،

5 - الرجز، 6 - الخفيف، 7 - البسيط، 8 - الكامل.

ينـتقل أدونيس من مقطع لآخر وكأنه بصدد تقديم لوحات مرقمة، وهذا الترقيم له دلالات يقف عندها القارئ كعلامات.

وتتكرر الظاهرة نفسها في قصيدة "أوراق في الريح"[2]، بدأ بالمقطع الـرابع الـذي هـو علـى تفعـيلة بحـر الرجز، إلى أن وصل إلى المقطـع الـرابع والـسبعين، وكـل مقطـع ببحـر معـين في تـنويع عجـيب، فكأنّ علامـات الترقـيم مفاتـيح تحـوي أسـراراً، لأنهـا تستغني عن الكلمات،

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 121.

2 - المصدر نفسه، ص 198 - 223.

ويكـون الـتكلم بـشيء آخـر، بلغة الأرقام، فتجعل القارئ يستخدم رؤاه ويديه وجسده كلّه. يقول أدونيس:

4 - كاللّعب	مستعلن	تفعيلة بحر الرجز
تركض في مفاصلي	مستعلن، متفعلن	
كلّ رياح التّعب	مستعلن، مستعلن	
هل رُوِّعت من لهبي	مستفعلن، مستعلن	
فالتجأتْ لريشتي	مستعلن، متفعلن	
واختبأتْ في كتبي؟	مستعلن مستعلن	
5 - حولي، على وجه الضحى صدأ	متْفاعلن، متْفاعلن، متَفَا	تفعيلة بحر الكامل
يغفو كحرباءٍ على بابي	متْفاعلن، متْفاعلن، متْفا	
ويدور مسعوراً، ويكمن لي	متَفاعلن، متْفاعلن، متَفا	
في شكل أظفار وأنيابٍ	متْفاعلن، متْفاعلن، متْفا	
أرنو له بغدي وأغسله	متْفاعلن، متَفاعلن، متَفا	
بدمي وأعصابي[1]	متَفاعلن، متْفا	

وتستمر المقاطع الأربعة والسبعون بالطريقة نفسها في التنويع حتى الـنهاية، يـشهد الإيقـاع مـع تـنويع التفعـيلات داخل المقاطع غنىً بـ «

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

(حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات) سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني »[1].

ويمكننا الآن أن نرصد كل الظواهر الواردة.

تعمد أدونيس في أغاني مهيار الدمشقي أن تكون كل المزامير التي يفتتح بها القصائد على تفعيلة بحر"المحدث"، ليسقط عليها هالة القداسة الوزنية، وفيها التغنّي بالجديد، مع اعتماده الطول في الأسطر الشعرية، وترد الزحافات بكثرة. والظاهرة التي يجب الوقوف عندها هي في تفعيلة بحر "المحدث"."فاعلن" التي كثيراً ما تتحول إلى "فعولن"، مع أنّ زحافات "فاعلن" لا يحدث فيها "فعولن"، وهذا يعتبر خطأ عروضيًا، يحاسَب عليه الشاعر في القصيدة القديمة، إلا أن قصيدة الحداثة عملت بهذا الوزن كثيراً.

ووقف "كمال أبو ديب" عند هذه الظاهرة، ورأى أن "فاعلن" أصبحت "علن فا" أي "فعولن"، في حين يرى محمد بنيس « إن ما نجده في نموذج أدونيس ليس إبدال (فاعلن) بـ (علن فا) بل هو استثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن). وهكذا نرى النواة (فا) في أمكنة موزعة من الأبيات... »[2]. وفعلاً إن أدونيس يستغل "فا" في أماكن أخرى من التفعيلات.

---

1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 94.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 134.

وفي ورود (علن فا) في تفعيلة المحدث نتابع هذه المقطوعة:

بـاسمكم يـتقدم فجـر الـسماء فـاعلن، فعلـن، فعلن، فاعلاتن

ســاحراً آخـــذاً كالحـــريـقِ فـــاعلن، فـــاعلن، فـــاعلاتن

ولكـم أرضنا وجميلاتنا العذارى[1] فعلن، فاعلن، فعلن، فاعلن، علن فا

القـصيدة مـن تفعـيلة المحدث، إلا أن في الأخير (فاعلن) تحولت إلى (علن فا)، وهذه الظاهرة واردة بكثرة، ففي قصيدة "الرياح المضيئة" يقول:

الـرياح الـتي تطفـئ الـرياح المضيئهْ فاعلن، فاعلن، فاعلن، علن فا، علن

لم تـــزل خلفـــنا بطيـــئه[2]. فـــاعلن، فـــاعلن، علـــن فـــا

إنّ (علن فا) تفعيلة عادية في الشعر الحديث، مع أنها ليست واردة في الـشعر القـديم، ومـثلما أشار محمد بنيس إنّ "فا" ترد نواة وزنية في أشعار أدونيس مثلاً:

بجـــــــسور الــــــــسلامه[3]. فعلـــــن، فــــاعلن، فــــا

مـن قصيدة على تفعيلة المحدث، واستثمرت "فا" هنا بدل "فاعلن"، وهذه الظاهرة أيضاً تتكرر، ولتفسيرها نحتاج إلى متابعة

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 475.

2 - المصدر نفسه، ص 471.

3 - المصدر نفسه، ص 463.

القصيدة كاملة، لأنّ النص الشعري الحديث يظهر في كليته، ثم يقسم إلى أسطره الشعرية عكس الشعر القديم الذي تكون فيه الأبيات هي التي تكون وتؤلف القصيدة.

ونتابع الظاهرة الأخرى المتمثلة في أن شعر التفعيلة من المفروض أن يؤخذ من البحور أحادية التفعيلة، لأنه يعتمد تفعيلة واحدة، وتتكرر حسب حرية الشاعر، إلا أن أدونيس كثيراً ما كان يعتمد البحور منوّعة التفعيلات، كاعتماده "السريع" بنسبة عالية في "قصائد أولى"، مع أن "السريع" ثنائي التفعيلة (مستفعلن وفاعلن)، والخفيف (فاعلاتن مستفعلن). فعلى السريع يقول:

أرض بــــلادي قِــصَّةٌ لم تــزلْ	**مـستعلن، مـستفعلن، فـاعلن**
تقلـب كـف الكـون أوراقهـا	**مـستعلن، مـستفعلن، فـاعلن**
تحملـها الـشمس، فـإن أغلقـتْ	**مـستعلن، مـستعلن، فـاعلن**
آفاقهــا، تفــتح آفاقهــا	**مـستفعلن، مـستعلن، فـاعلن**
أخــزنها، أنحــتها في دمــي	**مـستفعلن، مـستعلن، فـاعلن**
وفي فمي	**متفعلن**
بــراعما أوديــةً، أحجــراً	**مـتفعلن، مـستعلن، فـاعلن**
أنقلها للورى[1]	**مستعلن، فاعلن.**

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 57.

إنّ المتتبع لوزن هذه المقطوعة لا بدّ له من تقطيعها كاملة، وإلا يعتقد السطر الشعري السادس من الرجز، والسطر الشعري الثامن من البسيط.

ويمكننا متابعة مراحل تخلّص أدونيس من بعض الظواهر العروضية كالآتي:

1 - **المرحلة الأولى:** تخلص من الشكل الهندسي (نظام الشطرين)، وأبقى على الوزن كاملاً مع التنويع في القافية على طريقة الرومانسيين.

2 - **المرحلة الثانية:** تخلص من الأوزان العروضية وأبقى على التفعيلة داخل كل القصيدة وبنظام حر.

3 - **المرحلة الثالثة:** طوّر التفعيلة الواحدة وأدخل الجديد عليها، ونوّع التفعيلة حسب البحور في قصيدة واحدة.

وأما مرحلة القصيدة النثرية فلم نجدها داخل الآثار الكاملة، لأنها ظهرت في مرحلة الكتابة الجديدة، ونحن بصدد دراسة القصيدة الحديثة (الجديدة).

فالمرحلة الأولى هي مرحلة ما تزال فيها القصيدة العمودية مترسبة في شعر أدونيس، والابتعاد عنها متتابع في هذه المراحل، وهذا يشفع لأدونيس أنه وعى التطور والتجديد، فبنية الأوزان عنده امتداد لبنية الأوزان العروضية، والمنطلق كان "العروض الخليلي"، ثم تجاوزه بتدرج. وهذا هو منطق التطور الواعي.

ب - القافية:

لقد ربط القدماء تعريف الشعر بالوزن ثم بالقافية، وهناك من عرفه بالقافية وحدها وهناك من عرفه دون قافية، واختلفت وجهات النظر؛ إلا أنه ظهر علم عُرف بعلم القوافي فيه تفصيل. ولا نغفل ما لهذا العنصر من دور في الإيقاع الشعري.

تلحّ القصيدة القديمة على التزام الشاعر بقافية موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، وإلا دخل عيب من عيوبها، أما فيما يخص تحديدها فقد حدث الخلاف « فالخليل يقول: إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. ويقول الأخفش: إن القافية آخر كلمة من البيت...»[1]. والتعريفات كثيرة، وأخذت كتب العروض بتحديد "الخليل بن أحمد".

التزم الشعر العربي القديم بالبحور الشعرية، كما التزم بوحدة القافية، ولمّا كانت الحداثة الشعرية فكر الشعراء في التخلي عنها، أو في تجديدها. فنازك الملائكة مثلاً في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تشير إلى التخلي عن القافية، لأنها في اعتقادها السبب في غياب الشعر الملحمي في الشعر العربي القديم. ويرى "أدونيس" أنّ القافية بطريقة الشعر القديم تحد من حرية الشاعر ومن قدراته

---

1 - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط 1، الجزائر 1996-1997، ص 131 نقلا عن ابن رشيق، العمدة، ص 151 - 152.

الإبداعية، أو كأنها « تملأ فراغاً وزنياً، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت »[1]. ولكنه عمل في الشعر على تجديد القوافي، وحاول أن يخلق منها نسقاً جديداً.

أوّل هدم للقافية في القصيدة الحديثة تمثّل في تركيزه على عدم اعتمادها في كل سطر شعري، فهي ترد لكن بشكل آخر وبطرق جديدة، كأن تنوع حرف الروي وتجعله صوتاً متنقلاً، يختلف من سطر شعري إلى آخر حسب الصوت الأنسب، والاختلاف بين القافية القديمة والجديدة يكمن في كون الأولى تلزم بالوقوف عندها، في حين القافية الجديدة تمنح للقارئ خيار الوقوف أو الاستمرارية.

يحتاج الشاعر القديم إلى قدرة لغوية، ويحتكم فيها إلى خيار الكلمات التي تنتهي بحرف روي واحد، في حين يحتاج الشاعر الحديث إلى قدرة لغوية وقدرة موسيقية، ويحتكم في ذلك إلى ذوقه أكثر.

أخذت القافية في الشعر الحديث وظيفة جديدة، كونها عنصراً في بناء النص الشعري، فهي التي تبين نهاية السطر الشعري في بعض القصائد، ولم تعد موحدة كما في القصيدة العمودية، وإن توحدت في بعض الأسطر الشعرية، فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لمعيار مسبق.

أوّل ما تخلصت منه القافية الجديدة التكرار، وارتبطت بالذات المبدعة ورغبتها لم تعد ترتبط بالقواعد الواردة في علم مفصل ينشد الثبوت والاكتمال، بل نهج الشعراء القافية المتحولة.

---

1 - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 99.

يبقى أنّ أدونيس في نهجه طريقة التجديد في قوافيه مر بمراحلَ رأيناها تحتاج لمتابعة، ففي البدء نلاحظ ابتعاده الجزئي عن القافية الموحدة، ففي قصيدته "اليتيم" بقي محتفظاً برواسب القافية التقليدية، يقول:

شارد كالظل، يحدو طيفهْ

ألم داج، وآهات ثقيلهْ

ظامئ، تمرح في مهجته

هوة نائية الشوق طويلهْ

وعلى جفن مناه حلمٌ

عالق، يأتي هداه أن يزيلهْ

عشق اليقظة لا غفو الهوى

ونبات القفر لا زهر الخميلهْ

وجنة كفنها ثوب الرؤى

وجفون بندى الغيب بليلهْ

خلع اليتم عليه حللا

من رؤى القهر ومن طهر الطفولهْ

يحسب النذر من العطف دمى

وأراجيح وأفياء ظليله[1]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 27.

ارتبط أدونيس في كامل هذه القصيدة بقافية موحدة، لأنّه أيضاً اعتمد القصيدة العمودية على بحر الرمل، تجاوز فقط الشكل الهندسي لنظام الأشطر في توزيعه الأبيات، فلنتابع القافية:

ثقيله	طويله	يزيله	خميله	بليله	طفوله	ظليله
//0/0	//0/0	//0/0	//0/0	//0/0	//0/0	//0/0

وتستمر الأبيات كاملة بالقافية نفسها مع حروفها نفسها، فالروي هو "اللام" مع ورود هاء السكت في الأخير ولا تحسب حرف روي، إلى جانب الردف.

وتعدّ هذه المرحلة عند أدونيس مرحلة التقليد، لأنها تمثل بداياته الشعرية، ولأنه حرص على إيراد القافية مع كل سطرين شعريين وكأن به يعتبر كل سطر شعري شطراً، مع أنه كسر نظامها على شكل مصراعين.

والمرحلة الأخرى التي وردت فيها القصيدة متساوية الأسطر الشعرية، وكل سطر مع الآخر تتوحد فيه القافية إلى النهاية كقوله:

من قلقي، من حفرة سوداء كالحصارْ

أكتب: حبري صخرة وأنملي غبارْ

يا أنت، يا هواي يا مقادراً تدارْ

غبت: امّحى تألقي وانطفأ النهارْ

خطوتَيَّ انكفاءة ولفتتي جدارْ

كلّ الذي في مقلتي زبد أو اصفرارْ"[1]

التـزمت القـصيدة كاملـة بالقافية نفسها أو بالقافية الموحدة، وليس مـع كـل سـطرين شـعريين بـل مـع كـل سـطر شـعري، والعجـيب أنّ "أدونـيس" أراد الـتخلص مـن رتابـة القافـية التي تتوحد في الأبيات كما الشأن في القصيدة القديمة، إلا أنه هنا اعتمدها في كلّ سطر شعري.

والمـرحلة الثانـية بـدأت تـتجاوز التقلـيد بالمـرور إلى التنويع في القـوافي داخـل القـصيدة الواحدة، ومثال ذلك مع ترقيم هذا التنوع من قـبل الـشاعر، نجـد القصيدة المطولة، "قالت الأرض"، فقد قسم القصيدة إلى مقاطـع مرقمة، وأغلب المقاطع تحوي عشرة أسطر شعرية، وعدد المقاطع هو (41)، وكل مقطع بقافية موحدة. ولقد تعمد الترقيم ليشير إلى التـنويع في القافـية، ومـن جهـة أخـرى لـيشير إلى الحـالة الشعرية الجديدة مع كل مقطع.

و يـوجّه تـنوّع حـرف الرّوي التّنوع في المقاطع، بغض النظر عن الترقـيم، فقـد ورد المقطـع الأول بـاللام، والثاني بالميم، والثالث بالراء، والـرابع بالـنون، والخـامس بالـدال، والـسادس بـاللام، والـسابع بالعين، والـثامن بالمـيم، والتاسع باللام، والعاشر بالباء، والحادي عشر بالقاف، والثاني عشر بالراء، والثالث عشر باللام، والرابع عشر بالراء، والخامس

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 135.

عـشر بالدال، والسادس عشر بالراء، والسابع عشر بالنون، والثامن عشر بالمـيم، والتاسـع عـشر بـاللام، والعـشرون بالـدال، والواحد والعشرون بـاللام، والثانـي والعـشرون بالهمـزة، والثالث والعشرون بالراء، والرابع والعـشرون بالحـاء، والخـامس والعـشرون بالـراء، والسادس والعشرون بالـضاد، والـسابع والعـشرون بالنون، والثامن والعشرون بالباء والتاسع والعـشرون بالميم، والثلاثون بالكاف، والواحد والثلاثون بالهاء، والثاني والـثلاثون بالـياء، والـثالث والـثلاثون بـاللام، والرابع والثلاثون بالقاف، والخـامس والـثلاثون بالـدال، والـسادس والـثلاثون بالحـاء، والـسابع والـثلاثون بالـدال، والـثامن والـثلاثون باللام، والتاسع والثلاثون بالنون، والأربعون بالهمزة، والواحد والأربعون بالقاف.

و نلاحظ التنوع في هذا الإحصاء، ثم أنه عمد إلى ترك البياض بين كـل سـطرين شـعريين، وكأنـه يعـوض بهذا البياض كسره لصدر البيت وعجزه.و إنّ هذا التنوع لا يبتعد كثيراً عن القافية التقليدية.

ثـم تأتـي مـرحلة التنويع بالتوالي والتناوب، وتتكرر المقاطع التي فـيها القافـية وفـق آلـيات غير متعمدة من الشاعر، وتشكل في عفويتها نظاماً جديداً. نلاحظ من التناوب قول أدونيس:

ليس نجماً ليس إيحاء نبي

ليس وجهاً خاشعاً للقمر

هو ذا يأتي كرمح وثني

غازياً أرض الحروف

نازفاً - يرفع للشمس نزيفهْ،

هو ذا يلبس عري الحجر

ويصلي للكهوف

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة[1]

فقد تنوعت القافية متناوبة في هذه القصيدة حسب حروف الروي، بدأها بالياء ثم بالراء، ليعود مرة أخرى إلى الياء، ثم الفاء، ليعود إلى الراء، ويعود في الأخير إلى الفاء، وكأن كل حرف روي يؤدي دوره ليترك الدور لآخر ليعود ثانية، وهكذا هو تنويع بالتناوب، فلقد وردت عدة قصائد بهذا الشكل.

كما نجد التنويع المتعدد في بناء القافية، وهي مرحلة تفصل بين القافية القديمة الموحدة وقصيدة الحداثة، و التي قد تتخلص كلية من القافية، ففي قصيدته ريشة الغراب يقول:

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 331.

آت بلا زهر ولا حقول
آت بلا فصول } قافية واحدة

لا شيء لي في الرمل في الرياح
في روعة الصباح } قافية واحدة

إلا دم فتي ← قافية أخرى
يجري مع السماء ← قافية أخرى
والأرض في جبيني النبي ← قافية أخرى
رف عصافير بلا انتهاء ← قافية أخرى

موحدة
موحدة

آت بلا فصول
آت بلا زهر ولا حقول } قافية موحدة

وفي دمي نبع من الغبار ← قافية أخرى
أعيش في عيني[1] ← قافية أخرى

و نلاحـظ في هـذه القـصيدة قافية بروي اللام، وقافية أخرى بروي الحـاء، وقافـية بروي الياء وقافية بروي الهمزة، وقافية بروي الراء و لقد اعـتمد التـناوب في تكـرار القافـية بـرويّ الـلام مـع أنـه استغلّ التنويـع المتعدّد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 491.

و يكـون بهذا قد ألغى تجديد القافية الموحدة عبر كامل القصيدة. و يهيئ أدونيس في هذه المراحل لمرحلة التخلص من القافية، وهذا ما نعثـر علـيه في قـصائد واردة داخـل الآثـار الكاملة، وهي القصائد التي اعـتمد فـيها الطـول في الـسطر الـشعري، والـتي وردت بالـتّحديد في مجموعة "أغاني مهيار الدمشقي"، ففي "مرثية الأيام الحاضرة يقول:

الريح ثقيلة علينا ورماد أيامنا على الأرض. نلمح

روحنا في بريق شفرة أو على طرف خوذة، وخريف الممالح

يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة أو نبع

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها

الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشي

في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس

والأرامل العائدات من الحج، الملوث بعرق الدراويش حيث

تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها

جرادة الروح[1]

تتحـرك هـذه القـصيدة دون القافية، و كأنه يريد التخلص منها، إلا أنه من حين لآخر يدخل مقاطع بأسطر قصيرة ترد مقفاة بالتنويع، كما تخلّص من القافية بالخصوص في المزامير التي يفتتح بها القصائد. فلقد انطلق من التقليد ليتجاوزه فيما بعد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

كما لاحظنا بعض الظواهر بشأن القافية، منها ميل الشاعر إلى القافية المقيدة التي تنتهي بالساكن، مع أن الوزن يتطلب الإطلاق، وتتكرر هذه الظاهرة كثيراً، منها قوله:

الغبار يغنيك يرفع أشعاره إليكْ

مانحاً للمهاوي خطاكْ

رائياً هذه البقايا

من أغانيك من رؤاك[1]

هذه المقطوعة من بحر "المحدث" والتفعيلة الأخيرة هي من المفروض (علن فا)، وبورود السكون لا تستقيم التفعيلة، لذا نضطرّ في الوزن إلى تحريك حرف الروي، فيكون "إليكَ".

كما تتميز القصائد بموسيقاها مع القافية المتنوعة، وتتميز كل قصيدة عن الأخرى وفق تجريبية الشاعر، فقد انطلق من التقليد ليفرض قدرته ثمّ جدّد ليبين أنّ هذا التجديد لم يأت عن عجز، ثم يمضي لينوع.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة أخرى ميزت الشعر الحديث، وألغت "القافية" نسبياً هي ظاهرة التكرار والتدوير.

فلقد تتبعنا كيف حطمت الحداثة إيقاع القصيدة تدريجياً، حيث هدمت الأوزان وبنتها بطريقة جديدة، كما هدمت القافية الموحدة وبنتها

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 510.

في تنوع، ثمّ تخلصت منها في بعض النصوص، وهنا تنتهي بنية الإيقاع في القصيدة القديمة بعناصرها القارّة.

و تنوّه إلى أنّ الإيقاع في القصيدة الحديثة أوسع من الوزن والقافية، إذ يشمل عدة ظواهر، وهو لا يقتصر على الدال العروضي فحسب، لأنه يتميز بالقياس والتعداد، ويعتمد معارف قبلية، بينما لا تعتمد الظواهر التي تضاف إلى الإيقاع في قصيدة الحداثة على القياس، فهي إنتاج الذات المبدعة، وفق تجريبية تأتي بجديد مع كل نص مغاير، خاصة مع "أدونيس" المولع "بالجديد".

جـ - التكرار والتدوير:

التكرار:

يمكننا أن نضيف الموسيقى اللغوية إلى الإيقاع الشعري الحديث، والتي تتأتى من حسن اختيار الألفاظ [*] مع حسن التجاور في التراكيب، ولا يمكن متابعة هذا العنصر من رؤية القدماء المرتبطة بدراسة مخارج الحروف وانسجام الأصوات، وبحثهم في مواءمة التعابير الصوتية للتجارب الشعرية، وإنما يمكن متابعتها فيما أشرنا إليه سابقاً بالموسيقى الداخلية، بحيث « إذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها،

* يراجع صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص 160-161.

واكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة »[1]. يكون بهذا قد وضح المقصود عنده بالموسيقى الداخلية.

و لقد فتحت الحداثة على النص الشعري أبوابًا جديدة تثري الإيقاع و تضاف إلى الوزن والقافية، كالإيقاع المترتب عن التكرار. و يعتبر التكرار ظاهرة لغوية سبق وأن تتبعناها في اللغة الشعرية في الفصل الأول، وظاهرة موسيقية بالدرجة الثانية، لأنها تثري الإيقاع، وتحاول أن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية التي تخلت عنها القصيدة الحديثة. لأنّ الشاعر « يقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض...»[2]. و عندما يقوم التنظيم يتكرر عنصران: التكرار والتنوع. والعنصر الأول (التكرار) يتشكل بطرق مختلفة لدى كل شاعر، و تتشكّل هذه الظاهرة عند أدونيس مع كل قصيدة، وأول نوع من التكرار نشير إليه هو تكرار الكلمات « التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة... »[3].

---

1 - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 374.

2 - عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 106.

3 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 38.

و ينـتج هـذا التكـرار موسيقى تحرّك القصيدة « في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصـوات، أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصلية، إنما هو حصيلة بناء الأصوات »[1].

فعـندما يشكّل الشاعر كلماته، فهو يستغلّ الخصائص الأخرى لها، إلى جانـب الخـصائص الإشـارية، فهـو يولـي قدرة تلك الكلمات على التناسـق اهـتماماً لـيخلق جمـلاً إيقاعـية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمـات أخـرى، ويـستغل في الـسبيل إلى ذلـك التكرار. ومنها تكرار الكلمات في هذا النموذج الذي تتكرر فيه حروف الجر:

أسلمت للصخور والأصداء

راياتي المخنوقة النداء،

أسلمتها لقلعة الغبار

لكبرياء الرفض والهزيمة

لم يبق لي إلاك يا بلادي القديمة[2]

يتكـرّر في هـذه القـصيدة حـرف الجـر "الـلام" أربـع مرات، لينتج موسـيقى داخلـية، وهو تكرار جعل الجمل تصاغ بالتركيب نفسه، وهذا ما أشبع المقطع بنغم متكرّر.

---

1 - ارشيالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، ص 23.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 395.

كما تتنوع ظاهرة تكرار الكلمات في قصائد أدونيس بين تكرار الحروف التي تحوي حروف الجرّ وتكرار كلمات أخرى كقوله:

دائماً يقرأ الضحى ويعاد

دائماً هذه المغاور تحت الجلد

هذي السدود والانقاض

دائماً هذه التكايا

دائماً هذه المقابر تحت الهدب[1]

إنّ لتكرار الوحدة "دائماً" دلالة معنوية، لأنها محور التركيب، وفيها تمركزت الدلالة كما لها نغمة موسيقية، و يتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزاً لغوياً فقد ورد للتماثل اللغوي الذي يحمل تموجاً موسيقياً وهو يبني معناه.

و نعثر - في القصائد - إلى جانب تكرار الكلمات تكرار الأنساق المتنوعة، كتكرار الجمل بالترابط التام، وهذا قليل في الآثار الكاملة كقوله:

وتركنا
للنواقيس على أهدابنا
لسماء العروة المنفصمة
وتركنا
للرياحين لأجران البكاء،
هذه المرثية المنهزمة

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 385.

فلقد كرّر في هذا المقطع جملة "وتركنا" مرتين، وأبقى على النسق كما هو، وهو تكرار غير خاضع لقواعد قبلية، بل يتأتى من سياق بناء دوال النص الشعري، وهو بهذا يحقق ابتكاراً سياقياً.

كما ورد تكرار الجمل بالحذف أو الزّيادة أو بالإبدال بكثرة، ومن النوع الأخير قوله:

لي أسراري لأمشي

فوق بيت العنكبوت

لي أسراري لأحيا[1]

فقد كرر –في هذا المقطع– جملة "لي أسراري"، أمّا الجملة التّابعة فقد اعتمد فيها الإبدال من "لأمشي"، إلى "لأحيا"، وفي هذا الإبدال حركية في الدلالـة، و أنتج نغمـة موسيقية حققت تجاوباً بين الإيقاع والدلالة. ولقد ورد التكرار بالإبدال كثيراً في قصائد "أدونيس" فحقق الثراء اللغوي من جهة والتهويم الدلالي من جهة أخرى. ومن تكرار الترابط أيضاً قوله:

غريبة

أجفانها سلالم وجذُرٌ

غريبة لأنها تحب غير نفسها

غريبة لأنها تبذل كل مقصلة

بسنبلة[2]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 372

2 - المصدر نفسه، ص 245.

إنّ تكـرار "غـريبة" في كـلّ سطـر شـعري كـان بالـزيادة، وفي هذه الـزيادة ضـمان لاستمرارية النص، وهو عنصر مولد للاسترسال النصـي وتـنويع دوالّه، ودفع بالقصيدة لتتحرّك نحو السطر الشعري الأخير، وبه يحـدث التـتابع والـصيرورة، وهـذا النوع من التكرار يحيلنا على منطق الحكايـة الشعبية التي تسترسل في البحث عن عناصرها، و التي تضمن لهـا الاسـتمرارية كحكايـة ذيـل القط المفقود، الذي يدفع بالحكاية إلى التكـرار بالتـنوع. لكي يستعيد ذيله يحتاج إلى حليب والحليب يحتاج إلى عشب ... إلخ.

وهـذا لـيس معناه أنّ بنية القصيدة تقترب من بنية الحكاية الشعبية أو أن عناصـر التكرار في مقاطع أدونيس تعني أنها حكائية، وإنّما هذا الاسترسـال هـو الـذي يجعـل القارئ يتلذّذ بإيقاع داخلي، ولا يستطيع القـبض علـى نغمته في القراءة الأولى، فعليه متابعة نوعية التكرار بهدمه وإعادة بنائه.

كمـا نجد إلى جانب تكرار الكلمات وتكرار الجمل التكرار الحر، الـذي يتـنوّع عـند الشاعر وفق بناء الإيقاع النصي. الذي يجعل الإيقاع غـير مـرتبط بأمـاكن معيـنة كالقافـية مـثلاً، بـل يـسري في الـنص كلّه، فيـتحول إلى إيقـاع. ففـي المقطـع الثانـي المـرقّم مـن "مـرثية الأيـام الحاضرة" يقول:

الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر. النهار لا حواجب له، وليس للشمس أهداب طويلة، وتحت أقنعة الجليد والرمل نكير ويكبر الناس.

الناس! قشور جديدة، من كلّ صوب، طعم نادر من...

إلى أن يقول:

الناس!...

والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى

أيتها الأرض المفروشة بالوبر...[1]

يعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى نشر التكرار بطريقة حرة، فقد أنهى الأسطر الشعرية الخمسة الأولى بكلمة "الناس"، وكررها في المقطع التابع مرتين، وأنهى هذا المقطع بكلمة الأرض، ليكررها في مستهل المقطع الذي بعده، وهذا التكرار يساهم في الإيقاع الذي يغني عن الوزن والقافية.

إضافة إلى أنّ التكرار الذي يحسب في الشعر القديم عيباً من عيوب القافية، هو خاصية في الشعر الحديث و « هذا النمط من تكرار القافية يوجد في قصائد عربية كثيرة صيغت في الشكل الجديد، وهذا التكرار المباشر للقافية يمنح الكلمات المكررة تأكيداً أو مغزى مغايراً، ويؤكد وحدتها واتساقها الموسيقي »[2].

ثمّ إنّه من المعروف أن العروض يجيز تكرار كلمة واحدة في القافية داخل القصيدة الواحدة، وهذا ما يسمى بالإيطاء[*]، شرط أن

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 514 - 515.

2 - س موريه: الشعر العربي الحديث، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1991، ص 328.

* تراجع: العمدة، ج 1، م س، ص 200.

يكون ثمة اختلاف في المعنى، وأن يكون هذا التكرار بعد عشرة أبيات أو على الأقل سبعة، إلا أنّه في الشعر الحديث يرد كثيراً، وعند "أدونيس" يرد متنوعاً، إمّا بتكرار كلمة واحدة فقط، أو بتكرار الجزء الأخير من السطر الشعري أو بتكرار السطر الشعري كاملاً مع تغيير يسير كما في قوله:

أعرف أن حملها يطول

أعرف أن شعرها يطول

أعرف أن سرها يطول[1]

لقد كرّر الشاعر في هذا المقطع عبارتي "أعرف أن" و"يطول" وليس فيهما عجز لغوي، كما قد يعتقد البعض، وإنما حرص الشاعر على قيمة ما تكرر دلالياً، وحرص على الجانب الموسيقي الناتج عن هذا التكرار. ولو نظرنا بالطريقة التقليدية لقلنا إنّه عيب من عيوب القافية (الإيطاء)، فقد ورد التكرار ثلاث مرات متتابعة، إلا أنّ في الشعر الحديث يعمل على أن « يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كلّ قصدية وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية »[2].

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 246.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 149.

كما يعطي التكرار للشعر خاصيته الموسيقية بدل قالبية الوزن والقافية، و يرد لدوافعَ فنيةٍ تحقق النغمية، وفي النغمية هندسة موسيقية تجعل العبارات تنساب، خاصة عندما يتفاعل مع بقية عناصر القصيدة، فتنشأ علاقة وثيقة بين ما تكرر وسائر بنيات العمل الفني.

ويُرجع بعض الباحثين التكرار إلى التأثر بالشعر الغربي اعتقاداً منهم أنه وارد في أشعار الإنجليز(*) أمثال أليوت، إلا أنّ اعتقادنا يذهب إلى أنّ التكرار خاصية الشعر الحديث الذي يبحث دائماً عن إبدالات لعناصر شعرية القصيدة العربية، وقد لاءمه. ويذهب الابتكار إلى أبعد الحدود، فيستخدم التكرار وفق توازي الأضداد. ولقد استبدل أدونيس كلمة في السطر الشعري الثاني (أهدم) بأخرى في السطر الشعري الأول "قوة" فأدى تضاد المعنى، وكما ورد التكرار في كلمة "الدنيا"، مع أن الكلمات المركبة معها متضادة "أهدم، أبني" في هذه المقطوعة:

أبحث عن نفسي في قوة

تقول لي أن أهدم الدنيا

تقول لي أن أبني الدنيا[1]

---

* يراجع: س موريه: الشعر العربي الحديث، ص 332.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص .

التـدويـر:

مـارس شـعر الحداثـة العـربية الـتجديد، وتجاوز الذاكرة الشعرية، وأنشأ لنفسه مخبرًا أساسه التجريب المستمر في إنشاء كتابة فردية تلغي المـشترك، وتـبطل النـسج علـى المنوال، ومن الطبيعي أن يظهر برنامج شـعري جديـد يـبدع اللغـة ويخترقهـا وفق رؤية تلتقي عندها المعرفة والفلـسفة، ويـبدع إيقاعـاً يـتجاوز أن يكون وزناً وقافية. وقدم إبدالات تلغـي رتابـة بعض الموروث، وتؤسس لشعرية مغايرة وفق أوليات هي إنتاج الراهن.

فلقد ثارت قصيدة التفعيلة على القصيدة العمودية و لم تقضِ على الأصـل كلـية، بل اعتمدت عليه لتتجاوزه، وتبقي على "التفعيلة" أساسًا؛ وتمتد أكثر لتتجاوزها.

ثـمّ إنّ الـشعر العربـي الحـديث في احتفاظه بـ "التفعيلة" ومحاولته التغـيير في القافـية ولّـد ظواهـر جديـدة، مـنها ظاهرة "التدوير" التي لا نعتبرها حديثة جدا، إلا أنها ظهرت مع تجاوز النموذج الخليلي القديم، خاصـة وأنهـا واردة في "علـم القافية" بمصطلح "التضمين"(*)، وهي عيب مـن عـيوبها، فقـد حـرص القدماء على وحدة البيت واستقلاليته، إلا أنّ القـصيدة الحديـثة خاضـعة لـوحدة عـضوية، فالـسطر الشعري جزء لا يتجزأ عن الكل.

---

* التـضمين مـن عـيوب القافية وهو: تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده. يراجع رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 148.

كما حطّمت الحداثة الوزن والبيت و حطّمت معهما القافية التي هي وقفة إيقاعية ومعنوية، ونحوية. فظاهرة التدوير كان لها الدور الفعال في كسر القافية و تحطيمها و« يعني التدوير اصطلاحاً انشطار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية أمّا في الشعر الحديث فيتم بتدوير التفعيلة على سطرين متتاليين، أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة »[1]. فيلغي التدوير الوقفة فتتحول عدة أسطر شعرية مدورة إلى سطر شعري واحد، فيضمن النفس الطويل ووحدة المقطع، ثم وحدة القصيدة كاملة. ويعرف صابر عبد الدايم هذه الظاهرة بقوله: « أمّا التدوير في الشعر الحر، فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قوافٍ فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر، ثم يبدأ مقطعاً جديداً، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول »[2].

فلقد اشترط هذا الدارس في تعريفه التدوير أن تنتهي المقاطع المدورة بقافية معينة، قد تتكرر مع المقاطع الأخرى أو تتنوع، في

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 220.

2 - صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة 1993، ص 220.

حين أنّ التدوير يرد في التفعيلات بين سطر شعري وآخر، إلاّ أنّ القافية ليست شرطاً.

فالتدوير ربط بين الأسطر الشعرية دون شروط أو حواجز. وقد أسمى محمد بنيس هذه الظاهرة بالتفعيلة الناقصة(*) « وهي التي تتوزع بين بيتين ». وأشار إلى أنّ نازك الملائكة هي التي أسمت الظاهرة بالتدوير، وأن هذا المصطلح غير متداول عند القدماء، فاستعمل بنيس فيما بعد مصطلح "الإدماج"، وقد تبناه عن ابن رشيق.

و يعتبر "التدوير" بحث عن حرية الشاعر في بناء نصه، و أضفى جماليات على النموذج الشعري الحديث، بحيث ينظم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ، إلى جانب تحريره من قيد القافية الموحدة، ومن جهة أخرى تتماشى هذه الظاهرة مع المنحى الدرامي، لأنه يستوعب التناقضات، فيجمع التدوير بين حالات متفارقة، كما يحوي تقنيات الحوار، وهي ظاهرة تستوعب عناصر الصورة الشعرية، ولها علاقة بالإيقاع الشعري كما لها علاقة بالدلالة.

إلا أنّ هذه الظاهرة قد تعود على النص بالتعقيد، لأن الأسطر الشعرية أصبحت بدون علامات التحديد، فتنساب الدلالة عبر تفعيلات غير محددة، وتطول الجمل الشعرية لدرجة قد تقلق القارئ، لأنها تشتت له التركيز وتفتح له تأويلات متعددة.

---

* يراجع: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 130.

وتبقـى هـذه الظاهرة بين جمالياتها وسلبياتها حاضرة في القصيدة الحديـثة، بين استخدام جزئي وارد في بعض المقاطع واستخدام مكثف يتكرر عبر النص كلّه.

ويتـنوّع التدويـر شـعر أدونيس من نوع يقترب من الظاهرة التقليدية و« هـو أن يـستدعي وزن البـيت أن يكـون بعـض حـروفه كلمـة من آخر الـشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحال قد يكتب البيت الـشعري بدون فاصل بين شطريه... »[1]. فأدونيس يأخذ بهذه الطريقة مقلداً القـدماء، لكـنه يلحـق تعـديلاً في هندسة الشطرين. فالبيت التقليدي يكتب بهذا الشكل:

————	————
الشطر الأوّل	الشطر الثاني

و يحـتفظ الـشاعر بالـوزن الخليلي وبتساوي الأشطر، إلا أنه يهدم هذه الهندسة ليضعها بهذا الشكل:

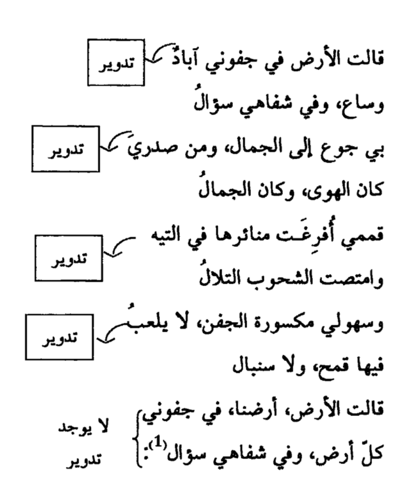
————

————

فيـتحول الـشطر إلى سـطر شعري مع الاحتفاظ بالوزن الخليلي، إلى جانـب أنـه يحـتفظ "بالتدويـر" علـى طـريقة القـدماء بين الأسطر الشعرية،

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 56.

ويعتمد الظاهرة بين كل سطرين شعريين متتابعين على التوالي، إلى أن ينتهي كما ورد في القصيدة المطولة "قالت الأرض":



1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147.

فالمقطوعة من بحر الخفيف، وكل سطرين شعريين تتكامل تفعيلاتهما كالتالي:

1 - فاعلاتن، متفعلن، فعْلاتن، فا
علاتن، متفعلن، فاعلاتن
2 - فعلاتن، متفعلن، فعلاتن، فعـ
لاتن، متفعلن، فاعلاتن
3 - فعلاتن، متفعلن، فعلاتن، فاعـ
لاتن، منفعلن، فاعلاتن
4 - فعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن، فعـ
لاتن، مستعلن، فعلاتن
5 - فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن
فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن } **لا يوجد تدوير**

فلقد رقم أدونيس المقاطع، وكل مقطع مرقم. و تتكرر هذه العملية بهذا الشكل، وقد ورد عنده 41 مقطعًا، والعملية تكررت بالشكل نفسه، وهذا المقطع الأخير المرقم بـ "41":

التدوير	ها رجعنا للفتح: تنشر آفاق ←	فاعلاتن، مستفعلن، فعلاتن، فا
	فساح، وتنطوي آفاق ←	علاتن، متفعلن، فعلاتن
التدوير	سفن تقحم العباب ففي اللج ←	فعلاتن، متفعلن، فعلاتن، فا
	دوي مفجع شهاق ←	علاتن، متفعلن، فعلاتن
التدوير	بعضها سنديانه، بعضها أرز ←	فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن، فا
	ويعض مغامرون رفاق ←	علاتن، متفعلن، فعلاتن
التدوير	تتغنى بنا الشواطئ... فاللحن ←	فعلاتن، متفعلن، فعلاتن، فا
	شموخ ونشوة وانعتاق ←	علاتن، متفعلن، فاعلاتن
التدوير لا يوجد	كلّما فض مغلق في مداها ←	فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن
	جنبتنا الأبعاد والأعماق...[1] ←	فعلاتن، مستفعلن، فعلاتن

و لقد كرّر أدونيس في هذه القصيدة التدوير بالطريقة التقليدية، ولم يجدد إلا في كسر هندسة مصراعي البيت الشعري.

و لقد كسّر المصراعين وعوض الأبيات بالتدوير. كما حاول الإبقاء على وحدة القافية مع كل مقطوعة. والسؤال المطروح: كيف يبحث عن التحرر من الوزن والقافية في حين يبقى الوزن والقافية، ويقيد نفسه بالتدوير مع كل مقطوعة؟ وهو تدوير يقع بين الأسطر الشعرية على طريقة القدماء. فأين الحداثة التي تنشد الابتكار؟

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 187.

و لا نعثـر في الآثـار الكاملـة علـى قـصيدة مـدورة تطـيل المقطع الشعري. يرد التّدوير في أسطر شعرية محدودة، كالذي ورد هنا:

وتسهرُ

مثليَ، والمجامر العتيقة الراسمة الأفق بقوسٍ

قزحٍ

بالفرح[1].

ورد التدوير في السطر الشعري الثاني، وكلمة "قزح" التي هي كلمة معزولة تمثل وحدها سطراً شعرياً كالآتي:

مستعلن، متفعلن، متفعلن، مستعلن، مستعلن مسـ

تعلن

كـان بإمكـان الـشاعر أن يـضيف كلمـة قـزح إلى الـسطر الشعري الـسابق، لكـنه تعمّـدها أن تكـون وحـدها سـطراً شـعرياً، وهي ظاهرة الـشعر الحـديث التّي تجعل الكلمة المعزولة سطراً شعرياً، وهذا ما لا نجده في الشعر القديم.

و لم يعتمد أدونيس في الآثار الكاملة على التدوير الواسع في شعر التفعيلة، ولم يعمد إلى استعماله بكثرة. كما أشار الباحثون إلى أنه أكثر مـن اسـتعماله في مـرحلة الكـتابة الجديـدة، أمّـا في مـرحلة "القـصيدة الحديثة" فقد قلد القدماء ولم يجدد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 248.

كما عمد أكثر إلى تجديد الأوزان والقوافي، وإلى إبداع عناصر تعّوض الإيقاع الخليلي كالتكرار مثلما رأينا ذلك.

و من الإبدالات التي حدثت في القصيدة العربية الحديثة، وبالتحديد قصائد أدونيس، والمرتبطة بجانب الإيقاع سواء الداخلي أو الخارجي، جاءت نتيجة وعي الشاعر المغاير للغاية من الشعر وأساليب تعبيره وعياً جديدًا بأساليب مبتكرة تتلاءم مع هذا الوعي.

فلقد هدّم الإيقاع الخليلي وأعاد بناءه، وفي هذا البناء الجديد ما غيّب وما أضاف وما أبقى. وأول ميزة لهذا الإيقاع الجديد عدم الثبوت، والتجريبية المستمرة مع كل نص جديد، وبقدر ما يبتعد الشاعر عن النموذج التراثي للقصيدة العمودية بقدر ما يكون التجديد، فقد كتب أدونيس القصيدة العمودية وفق تعديلاته. وسبق أن رأينا نماذجَ لذلك، ثم طور الإيقاع ليكتب قصيدة "التفعيلة". وفي الآثار الكاملة المجموعة الثانية مارس القصيدة النثرية وهذا لم يكن مجالنا للدراسة.

ويمكننا رصد حوصلة نتائج أدونيس في تجديده للأوزان:

- فلقد كتب قصائد عمودية بهندسة جديدة.
- كما كتب قصائد جمعت بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة.
- و كتب قصائد بشعر التفعيلة (بتفعيلة بحر واحد).
- و كتب أيضاً قصائد بتفعيلة بحور متنوعة.
- و جدد في التفعيلات كأن يجعل فاعلن تتحول إلى "علن فا" في بحر المحدث وتصبح "فا" وحدة وزنية ترد في قصائد أخرى.

- كما جدد القوافي و نوّعها ثم تخلّص منها.

- و حوّل "الإيطاء" الذي كان عيباً من عيوب القافية في الشعر القديم و جعله ميزة في بعض قصائده.

- و نوّع الإيقاع بالتكرار وبالتدوير.



2 - هندسة القصيدة(*)

إنّ القدرة على هندسة بناء العمل الشعري له من القيمة ما للقدرة على صياغة مضامينَ قيِّمة، إلا أن الدراسات كانت واسعة أكثر في تناول المضامين، ومع جهود بعض الباحثين توصلنا إلى أن القصيدة، مثلما لها من اللغة والصورة والإيقاع لها من هندسة بناء.

ثمّ إنّ الشعر الحديث في خرقه لعمود الشعر، ومع الحداثة التي فجرت اللغة الشعرية وكثفت الدلالات، ومع الإيقاع الذي اخترق موسيقى القصيدة العمودية وجدد، لا بد لكل هذه العناصر من أن تجتمع فيه وفق هندسة بناء مغاير للقصيدة العمودية، وتتنوع وفق تجريبية تجدد أدق بنية مع كل عمل شعري، بل ومع كل قصيدة، ولفهم كل أبعاد ودلالات النص لابدّ من الإحاطة بكل الجوانب الآنفة الذكر، مع الإلمام بهندسته. وهذا ما

* هندسة القصيدة مصطلح نستعمله بنفس الدلالة مع المصطلحات التالية: بنية المكان - الفضاء النصي، مع أن بعض الباحثين يفرقون بين الفضاء والمكان كمحمد بنيس: الشعر العربي الحديث (3)، ص 112.

أسمـاه محمـد الماكري بـ"الاشتغال الفضائي" في النص الشعري، حيث إنّ « الـنص الشعري لم يلبث وهو يتحقق كتابة، أن تَبنين فضائياً وفق الصورة الـتي ينـسحب بها سواد الكتابة على بياض السند، رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قماشاً أو جداراً »[1]. وبالنسبة لهذا الباحث فالهيئة الفضائية هي التي تـسمح للقـارئ مـن أن يـستقرئ هـذا الجـنس الخطابي (الشعر) عن باقي الأجناس، فهذا العنصر يساهم في بنية العمل الأدبي.

فلـو حاولـنا العـودة إلى هندسـة القـصيدة العمودية القديمة سنرى الـنموذج الـذي يُنـسج علـى منواله لمـدة طـويلة، وكل القصائد حذت فـضاءه والـذي هـو بـشكل عمـودي تـتوازى فـيه الأشـطر وتتقابل أفقياً كالتالي:

بياض الورقة

بياض الورقة

بياض الورقة

فالأشطر التي تمثل الأبيات ترصف أفقياً، وكلّ شطرين يتقابلان في خـط واحـد مع فاصل بياض بينهما، وتتبع النماذج الأخرى من الأبيات

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط 1، ص 136.

بالطريقة نفسها، وهذا التوازي مفاده إمتاع العين، فتتوازى لذة العين مع لـذة الأذن، فهندسـة القصيدة القديمة مبنية على التناظر والتقابل. فبحث القـدماء عـن تفـسير لهذه الهندسة وما لها من علاقة بالمحيط، فرأى ابن رشيق القيرواني أن التصريع مشتق من مصراعي الباب، فكل نصف بيت (شـطر) مـصراع(*). و"الـباب" في اعـتقادنا علامـة، وهـو المـدخل وما يحوي العالم الداخلي، والذي له أبواب يمثل الدلالة الخفية.

ولقـد تجـدّدت هندسـة القـصيدة مـع الحداثة الشعرية، خاصة مع ظهـور شـعر التفعـيلة. وفي هـذه الجـدة استمرار للـنموذج القديم، ثم ألحقـت الـتغيرات علـيه، وأصبحت هندسة القصيدة الحديثة تساهم في إيحـاء الدلالـة، لأن القـارئ يفاجـأ بفـضاء نـصي مفـتوح فـيه تـتوزع الكلمـات وفـق تجـربة واسـعة. وفـي رأي ملارمي Malarme « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي، إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملـة بيضاء... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمّم »[1].

فتـتوزع الكلمـات علـى بـياض الـصفحة بتـنوّع و خضع ذلك مع أدونـيس لتجـريبية، حيث فتح فضاء مستمراً يتجدد مع كل قصيدة. فلم

---

* يراجع ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 174.

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 301، نقلا عن محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 98.

يعـد الشعر معه إنشادًا، بل أخذ منحى بصريًا، يتطلب من المتلقي فهمًا لهـذه الهندسـة الجديـدة وفـق معطيات جديدة، وعليه لا بدّ من متابعته لـسعة الـنص الـشعري وفـق تنظـيمه وتناسـقه، مـع مـتابعة نسبة السواد والبـياض، وقـبل متابعـته لهـذه العناصـر لا بـدّ من قبوله هدم معمارية القـصيدة القديمـة في ذاكـرته أثـناء القـراءة البـصرية، ويـستعد المتلقي لفـضاء جديـد مـع كـل قـصيدة. لأن الـشاعر الحـديث يخـضع هندسة القـصيدة لبنينة تريد المغايرة عن البنية القديمة، فيستغل في ذلك الخط والفـراغ، خاصـة وأن القصيدة الحديثة ابتعدت عن الإنشاد الذي تعتمده القصيدة القديمة، فعليه لا بدّ من بحث عن طرق بصرية تعوض العنصر الغائـب، فأن تشتغل أذن المتلقي لم يعد مهمًا، بقدر ما تهم العين. وفي متابعتـنا لهندسـة خـطّ قصائد أدونيس لا نستطيع قراءة خط الشاعر في الآثـار الكاملـة، لأنـه اعـتمد الآلـة في النـسخ، والآلـة وسيط محايد. أمّا هندسـة القـصيدة في الآثار الكاملة فقد تنوعت ومثلت فضاءات متنوعة حوت الدوال خطياً.

ففي البدء لم تبتعد القصيدة الأدونيسية كثيراً عن القصيدة التقليدية، فقـد هـدمت التناظـر وأبقـت علـى الـتوازي، فمـن الترسيمة بمصراعين مـتقابلين متوازيين مع تتابع العملية إلى هدم التقابل، فقد كسّر أدونيس نظـام الـشطرين ببـياض في الوسـط وحوّلها إلى أسطر شعرية اعتمدت التوازي أكثر كقوله:

وترسيمة الأسطر الشعرية ←

من قلقي، من حفرة سوداء كالحصار ________

أكتب حبري صخرة وأنملي غبار . ________

يا أنت، يا هواي يا مقادرا تُدارْ بياض الورقة ________ بياض الورقة

غبتَ: امّحى تألقي وانطفأ النهار ________

خطوتي انكفاءة، ولفتتي جدارْ ________

كلّ الذي في مقلتيّ زبد أو اصفرار[1] ________

فلقد كسّر مسار البيت الشعري وحوّله إلى سطر شعري، تتوالى الأسطر الشعرية بتساو، وهذه الهندسة ليست ببعيدة عن هندسة القصيدة القديمة، فالبياض موزع بشكل منتظم بين الأسطر الشعرية بمسافة متقاربة، ثم يحيط كلّ القصيدة، و تتوجّه العين بشكل منتظم نحو الفضاء النصي، وفي هذا الانتظام اقتراب من القصيدة القديمة.

ثم مزج الشاعر أدونيس بين هذه الهندسة والهندسة القديمة لينتج فضاء مغايراً في محاولته المسرحية الشعرية "مجنون بين الموتى"، فيقول:

الجندي: تنهض بي وترتمي

مطرقة من الدم

كأنما طنينها يحبسني في قمقم[2]

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 135.

2 - نفسه، ص 275.

وتتكـرر هذه الهندسة في مقاطع محدودة، وليست بالطريقة نفسها، فقد يكثر من الأسطر الشعرية المتساوية المتتابعة، ثم يورد بيتاً عمودياً كالتالي:

الجندي: كنت وما برحت
شيئاً من الكفاح
واليأس والجراح
لو متُّ لاسترحـتُ
هذا السويّ حيالي
أفرغ من خيال
يرغل تحت كفّيَ يمـر عبـر بالي
بيتاً من الرمال[1]

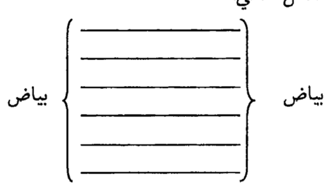
فهـذا الـنموذج يـرتبط بعمليـة القراءة أكثر من ارتباطه بالإلقاء، لأن الـشاعر يعـتمد توزيـع البـياض والـسواد فـيه. إذ كـان بإمكانه أن يورد الـشطر الثانـي "يمـر عـبر بالـي" أسـفل الشـطر الأول - وتأتي القصيدة بكاملـها أسـطراً شـعرية تتوزع بانتظام. إلا أنّ « توزيـع البياض والسواد يعتبر أثر الاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكـن دوره داخـل الفـضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 276.

يمكـن أن يـتجاوز ذلـك إلى تقـديم دلالات أيقونـية - إمّا في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي »[1].

فهـذه الهندسـة جمعـت بـين الجـدة والقـدم كما جمعت بين النظام واللانظـام في بنـية القـصيدة، وهـذه هـي بدايـة خلخلة هندسة القصيدة القديمـة، ومـن جهـة أخـرى أتى توزيع البياض بشكل منظم، ثم توزع بالشكل التالي:



بياض ―――――― بياض―――――― بياض

بياض ―――――― بياض

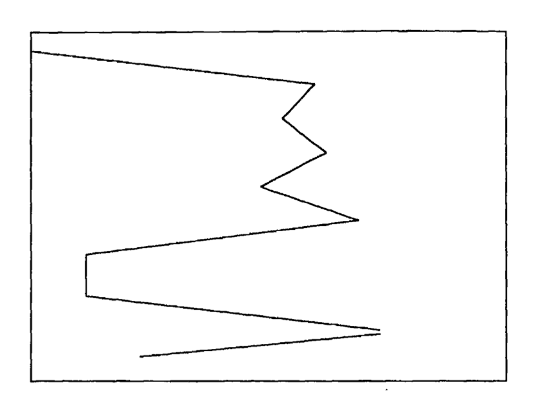
و يـردُ في البـياض الوسـطي في البيت العمودي صمت مؤقت، في حـين يمـثل في الأمـاكن الأخـرى مـوزع ومنظّم، وعندما يدرج الشاعر البـيت العمـودي بهـذه الهندسـة النـصية فلـم يعـد بيتاً عمودياً بمفهومه القـديم، وإلا لمـا أدخلـه داخـل هندسـة مغايـرة تماماً لهندسة القصيدة القديمة التي اعتمدت المنوال نفسه في توزيع البياض والسواد، ففي هذا الجمع دلالة أخرى.

---

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 239.

كما تتنوّع هندسة القصيدة عند أدونيس لتشكل بنية مغايرة لما سبق، كأن ترد الأسطر الشعرية دون انتظام، لا في عدد كلماتها، ولا في كيفية توزيع البياض، فتتشكل بنية هندسية غير ثابتة من نص لآخر. وهنا تبتعد أكثر عن النص التقليدي.

ويمكننا متابعة الشكل الهندسي لقصيدة الضياع[1] كما يأتي:



فنلاحظ أن توزيع البياض بين الأسطر الشعرية لم يكن بالتساوي، حيث إنّ البياض بين السطر الشعري الرابع والخامس، وبين السطر الشعري السابع والثامن كان أكثر، مقارنة بما بين الأسطر الشعرية

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 364.

الأخـرى. ويمكـن أن يـتدخل هذا في الدلالة، بحيث يساهم البياض في توجـيه المقاطع، إلى جانب علامات الترقيم التي بإمكاننا إدراجها ضمن هندسـة القـصيدة، لأنها بصرية أكثر، ففي الإلقاء لا ترد. فقد عرف أدونيس بترقـيم مقاطعـه، ويمكنـنا اسـتغلال الـبعد البـصري لهـا في فهـم بعـض الـدلالات، كالانـتقال مـن موضـوع لآخـر، فقـصيدته "أوراق في الريح"[1] مـرقمة المقاطـع وبـين رقـم وآخر انتقال من مجال لآخر، أو من دلالات موضوع لدلالات أخرى.

و يستغل أدونيس إضافة إلى الترقيم مساحة البياض بنسبة أكبر بين قـرينة وأخـرى، وكأن الشاعر يوقظ في القارئ كلّ الحواس ليتابع نصه فيعطـي لـه حالات للقراءة، ويتمثل ذلك في العلامات المكتوبة (اللغة) التي تتطلب معرفة أدبية لدى القارئ، وقدرات مختلفة، ومهارات قراءات متعددة؛ كمـا يعطـي لـه حـالات مـوجهة للقـراءة كهندسـة القـصائد، ومختـلف قـدرات القارئ تتوجه نحو النص، وفي تنوع هندسة القصائد تـوجد قـرينة، إنّها ترتبط أيضاً بالجانب الدلالي، فمثلاً الشكل الهندسي الـسابق لقـصيدة الـضياع لا يمكنـنا أن نعثر عليه في القصائد الأخرى، يمكـن أن يكـون رمزياً، وليس في شكله بل في هندسته. وسنتابع دلالة هندسـة القـصائد فـيما بعـد، لأن أدونيس نوّع أكثر في هندسة القصيدة لدرجة أنه قربها من هندسة النصوص النثرية، خاصة في توسيع الأسطر الشعرية واختزال البياض، ففي المجموعة الثالثة "أغاني مهيار الدمشقي"

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

تحول الشاعر إلى هذا النوع من القصائد، وكأنه يتحول من القصيدة إلى الكتابة الشعرية الجديدة، التي نظّر لها في المرحلة الثانية. ويتمثل ذلك في كتابة "المزمور" الذي يفتتح به القصائد المطولة وقصيدته "مرثية الأيام الحاضرة" التي فيها:

تلك هي دروبنا - تتزوج الصاعقة، تغسل عفونة الأرض
ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة. تلك هي تخومنا - نحن
أكثر اخضرارا من البحر، نحن أكثر فتوة من النهار، والشمس
بين أصابعنا نرد[1]

نلاحظ هنا أنّ مساحة البياض تتقلص ويقترب الشاعر من هندسة النثر، لأن الأسطر الشعرية مطولة فيحاول أدونيس أن يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية حتى في هندسة الكتابة، فتأتي بعض الصفحات[*] وكأننا أمام صفحات قصص أو روايات، بغض النظر عن بعض الخصائص التي ترد خاصة في الشعر دون غيره من الأجناس. و تطرح هندسة القصيدة الحديثة تغيراً في طريقة ملء الصفحة، ومع شعر التفعيلة نجد الصفحة المتعددة، لأن البناء مغاير لكل من البيت والقصيدة، فتحول البيت إلى سطر شعري والقصيدة تغيرت فيها كيفية

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 517.

* يراجع أدونيس: الآثار الكاملة، م 1. مثلا: ص 357، 406، 407، 437، 512، 514؛ 525.

توزيـع البـياض والـسواد، وتـباين الانـتقال مـن الـصفحة الـواحدة إلى الصفحات الكثيرة، حيث أنّ كل قصيدة لها هندستها.

فمـن خـلال الآثـار الكاملـة يمكنـنا العـثور على قصائد غلب فيها البـياض، لاعـتماد الـسطر الشعري على كلمات معزولة، كما نعثر على قـصائد امـتلأ فـيها الـسطر الشعري وكأننا أمام جنس أدبي آخر، وهذه أولـيات الدخـول في دلالـة هندسـة القـصيدة إلى جانـب أن القارئ في القـصيدة القديمة اعتاد الابتداء من نقطة لينتهي إلى نقطة أخرى محددة، وله سابق معرفة لنماذج متشابهة، بخلاف القارئ للقصيدة الحديثة، الذي يـبدأ مـن نقطـة معلومة لينتهي إلى نقط مجهولة، إذ إنّ السطر الشعري يطـول ويقـصر حسب كل شاعر، بل حسب كل نص، وهندسة القصيدة الحديـثة هـدمت نموذج القراءة البصرية القديمة. فقد نعثر على أشكال بـسيطة والأسـطر الـشعرية تـتوزع بغـير نظـام، ووفـق مقاطـع تفـصلها مـساحات بـياض، كمـا نعثـر علـى أشكال معقدة، لأنها تؤلف لوحات عديـدة، وكـل لـوحة بعـنوان فرعـي، وتعتمد تقنيات في توزيع البياض والـسواد، حتـى أنهـا تعمل على قطع السطر الشعري في مكان بواسطة فـراغ، لـتكمله فـيما بعـد، وهـذه طـريقة "الحداثة" التي تلغي"النموذج"، وتعمل على التجديد في تجريبية مغايرة، لا تعمل بالنسج على المنوال، بل بالابتكار والتفرد.

و تـشتغل هندسـة القصيدة بالخط وتتحرّك وفق الأسطر الشعرية، إلى جانـب كيفـية توزيـع البـياض والـسواد مـع علامات الترقيم. فلقد تنوعت

القصيدة الحديثة في هذه العناصر كثيراً، و أدونيس من الذين انطلقوا من التراث، أي من القصيدة العمودية، ثم عمل على تجاوزها.

أمّا بالنسبة للخط فقد قدم الآثار الكاملة في مجلد و بخط نسخي، و لا نستطيع أن نستقرئ فيه شيئاً، لأنها الطريقة المنتهجة في المجلدات من ذلك النوع، وليس هو بخط الشاعر. إلا أننا نجد فيه البعد الجمالي، لأن رسم الحروف يعتمد على المقروئية، خاصة عندما يستثمر الخط المصغر خارج النص كالتقديم والإهداءات، أو في القصائد التي تقترب من المسرح الشعري، بالأخص في تقديم الأماكن والشخصيات، ولم يسقط أدونيس من قصائده العناوين، بل كثّف منها بالأخصّ الجزئية منها، ليوجه القارئ إلى محتوى القصائد، كما يحيل على نصوص أخرى. أمّا عن حركة الأسطر الشعرية فهي من اليمين ونقطة انطلاقها دائما تعتمد الانتظام. أمّا نهاية الأسطر الشعرية فلا تحتكم لنظام معين، فقد يطول السطر الشعري كما قد يقصر، فعين القارئ عندما تبدأ بقراءة الأسطر الشعرية تسترسل في انتظام، لكن سرعان ما تشوش، لأن النهايات غير متوقعة، مرة تطول، ومرة تقصر، ومرة تتساوى، إلى جانب علامات الترقيم التي ندرج ضمنها علامات الوقف من فاصلة ونقطة و... فهي تتوزع بشكل غير منتظم، فقد تغيب حيث يجب أن تكون، وتتوجه بذلك القراءة دون توقف، لأن النص يرد بكامله أشبه بالجملة الواحدة، و تتكرّر هذه الظاهرة عند أدونيس، كما تتكرر النقط المتتابعة التي تمثل دلالياً "المسكوت عنه" وإشراك القارئ في ملئه.

كما توزّع البياض والسواد وخضع للتجريبية مثلما رأينا سابقاً، ويحاول أدونيس أن يبدع هندسة مغايرة لقصيدته وفق آليات يبتكرها هو، وتتوسع أكثر مع الآثار الكاملة المجموعة الثانية، لأنّها تعتبر امتداداً لابتكاراته، و انطلق من الموجود "القصيدة القديمة" إلى اللاموجود الذي يمثل ما وصل إليه من إبداع.



خاتمـة

إنّ قـراءة شعر أدونيس تحتاج إلى زادٍ معرفي وفكري، لأنّه ينقل إلينا رؤيـة شـعرية مغايـرة للـرؤية السّابقة في الموروث الشعري القديم، وهي رؤية تبنّت التجريبية، وفق حداثة الخلق والإبداع.

و يعـدّ البحث في بنية أشعاره إثارة لأسئلة متشعبة، بدءًا ببنية اللغة إلى بنية الإيقاع وهندسة القصيدة، وقد حاولنا الإجابة عن بعضها. ومن جملـة النـتائج التي خرجنا بها، والتي بدورها تطرح أسئلة لدى المتتبّع لدراستنا المتواضعة ما يأتي:

- فلقـد عمـل الـشاعر علـى إبداعـية بنية اللغة الشعرية، وضمّنها عدّة وظائـف تـتعايش مجـتمعة داخـل نـشاط الوظـيفة الجمالـية، وجعل اللغة تتجاوز لغة "التعبير" لتكون لغة "الخلق"، وتعيد بناء الأشياء وفق رؤيته.

-كمـا تـشتغل اللغـة الـشعرية في شـعره بأخـذ دلالـتها مـن البنية الداخلـية للـنصّ، وتقـيم نظـام العلاقـات علـى تقابل الأضداد في أغلب الأحيان فتتشكّل الثنائيات الضديّة.

- و يوظّـف اللغة الشعرية وفق إبداعية المغايرة، حيث يفرّغ كلماتها من دلالاتها المألوفة، ويشحنها بدلالات جديدة، وفق السياق الكلّي.

- ثمّ إنّ السمة الغالبة على لغة شعر أدونيس هي الانفتاح الدلالي، أو تعدّد الدلالات، لأنّه يعتمد "لغة الغياب" التي هي أبعد من "الانزياح".

- كما أنّ معجمه الشعري خاصّ جدًا، و ورد وفق ظواهر تركيبية جديدة، وروابط مغايرة، لأنّه اهتمّ كثيرًا بطريقة القول أكثر من القول في حدّ ذاته.

- و لقد تشبّعت الصورة الشعرية في شعر أدونيس من روافد كثيرة، حتّى تشكّلت "القصيدة المعرفة" التي استفادت من الأجناس الأدبية الأخرى.

- كما عمل أدونيس على إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وأدخل عناصر القصّة والرواية والمسرحية على شعره.

- و لقد تبنّى الغموض كخاصية لشعره، ليحقّق الانفتاح الدلالي وتعدّد القراءات لنصوصه.

- فلم يعد الشعر عنده يعتمد الصور البلاغية القديمة، بل تبنّى عدّة طرق في أسلوبه.

- كما استفاد أدونيس من المرجعية الدينية في تشكيل صوره، إلا أنّه حوّرها وفق رؤاه، لدرجة اعتقادنا أنّه ضدّ المقدّس.

- و لقد ظهرت قدرة الشاعر الإبداعية في تفاعل نصوصه مع النصوص المرجعية الممتصّة.

- و اجتهد أدونيس في إبداع الرموز الذاتية أكثر، لأنّها تبين قدرة الشاعر، أمّا الرموز المستوحاة من المرجعيات التاريخية والدينية، فقد امتصّتها نصوصه، وظهر صوت الشاعر أكثر منها.

- و استغلّ الشاعر الرموز والأساطير، ليحقّق بها الانفتاح الدلالي لشعره، إذ يشوّش القارئ بضرورة قراءة النصّ المرجعي، ثمّ النصّ المولّد.

- و يمكننا أن نميّز في توظيفه الأساطير، بين التوظيف الاجتراري الـذي لا إبداعـية فـيه ويطفـو صـوت الأسـطورة علـى صـوت الـشّاعر. والتوظـيف الإبداعي الجامع بين الجمالية والدلالية، إذ تندمج الأسطورة في بنية اللغة الشعرية.

- و لقـد حـاول الشاعر الخروج عن القصيدة العمودية، إلا أنّه لم يـتخلّص مـن كافّة عناصرها، بدليل أنّه لم يكتب قصيدة نثرية في الآثار الكاملة، مج 1.

- و لم يتخلّص من الأوزان كلية، في حين استطاع أن يتخلّص من القافية في "أغاني مهيار الدمشقي".

- فلقـد وسّـع الإيقـاع الـشعري بعناصـر كثيرة، كالإيقاع الداخلي والتكرار والتدوير.

- و يملـك أدونيس طريقته الخاصّة في توزيع البياض والسّواد في ثنايا الصفحات، وهذه الطريقة تختلف من قصيدة إلى أخرى.

- فـيعمد الـشاعر إلى التجديد مع كلّ قصيدة، فلا نستطيع أن نبني أسـلوب أدونـيس وفـق عناصر ثابتة، تتبنّى رؤيته الفنية التغيير والإبدال الدائمين.

- و تفـتح بنـية القـصيدة عـنده ممكـنات شعرية مفتوحة، أساسها الإبداع.

- ثـمّ إنّ مـرجعيات الـشاعر كـثيرة: الـصوفية، الـسريالية، الدينية، الرمـز، الأسـطورة، الـتاريخ، الغـرب... الخ. فلا بُدّ من قارئ عارف بهذه المرجعيات ليقرأ شعره.

- كما فتحت الحداثة الشعرية في شعر أدونيس آفاقًا جديدة في الرؤية الفنية، ووسعت عناصر بنية القصيدة وفق ممكنات تجريبية، لكنّها وضعت الشعر في متاهة التجديد الدائم الذي لا بدّ له من بحث يبني تأصيل شعرية عربية في الجمال، وإلا تبقى محاولات تجريبية لا عناصر لها لتقوّم وتبني للمستقبل.

- و تظهر الخطورة على مفهوم الشعر، لأنّ "الغموض" تحوّل إلى غاية، لذا لا بدّ من فهم الرؤية الفنية للشعر الحديث عامّة، وشعر أدونيس خاصّة، اعتمادًا على فهم كلّ أسسه الفلسفية والجمالية والمعرفية، وفهم الواقع التاريخي الشّامل.

- و إنّنا نخشى في شعر أدونيس تكريس "نظرية النخبة" بتوسيع الهوّة بينه وبين الواقع، وبينه وبين القارئ، والذي يشفع له هو أنّ بنية شعره تركيب بين الشكل والمضمون، وتتلاحم عناصر الشعرية فيه من الدلالية والتركيبية والإيقاعية.

و في الأخير تبقى قراءتنا محاولة في فهم بنية القصيدة في شعر أدونيس هدمًا وبناءً. وستتوسّع - إن شاء الله - مع جهود الباحثين الذين نرجو أن نكون قد فتحنا لهم باب البحث في شعر أدونيس، الذي يحقّق الإمتاع والامتناع الدّلالي.



المصادر والمراجع

1 - الكتب:

1 - القرآن الكريم.

2 - **إبـراهيم رمّانـي**: الغمـوض في الـشعر العربـي الحـديث، ديـوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

3 - **أبو الوفاء الغنيمي التفتزاني**: مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة، 1991.

4 - **إحـسان عبّاس**: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 1992.

5 - **أحمـد يوسـف داود**: لغة الشعر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980.

6 - **أدونـيس**: الآثـار الكاملـة، المجلّد الأوّل، دار العودة، ط 1، بيروت، 1971.

7 - ـــ - زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، 1972.

8 - ـــ - مقدّمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط 5، بيروت، 1979.

9 - ـــ - فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط 1، بيروت، 1980.

10 - ـــ - الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983.

11 - ـــ - سياسة الشعر، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985.

12 - ـــ - كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1989.

13 - ـــ - الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1989.

14 - ـــ - الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط 1، لبنان، 1992.

15 - **أرشيبالد ماكليش:** الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

16 - **أزراج عمر:** حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

17 - **اعتدال عثمان:** إضاءة النص، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1988.

18 - **آمنة بلعلا:** أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

19 - **أنور المرتجي:** سيميائية النصّ الأدبي، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1997.

20 - **إيليا الحاوي**: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، لبنان، بدون تاريخ.

21 - **بشرى موسى الصّالح**: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1994.

22 - **تـزفيطان طودوروف**: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1987.

23 - **جميل صليبا**: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، 1979.

24 - **جوليا كريستيفا**: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1991.

25 - **جـون كـوهين**: بنـية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1986.

26 - **خالدة سعيد**: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت، 1982.

27 - **رجاء عيد**: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، بدون تاريخ.

28 - **رجـاء عـيد**: لغـة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مطبعة الأطلس، 1945.

29 - **سـامي سويدان**: في النصّ الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1989.

30 - **السّعيد الورقي**: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1983.

31 - **رولان بارت**: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1986.

32 - **رولان بارث**: لذّة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988.

33 - **سعيد يقطين**: انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1989.

34 - **سعيد يقطين**: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1992.

35 - **شربل داغر**: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988.

36 - **ش. موريه**: الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيع السيّد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991.

37 - **صابر عبد الدايم**: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1993.

38 - **صلاح فضل**: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1995.

39 - ـــ - بلاغة الخطاب وعلم النصّ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

40 - **صلاح يوسف عبد القادر**: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط 1، الجزائر، 96-97.

41 - **عاطف جودة نصر**: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، 1978.

42 - **عبد الحميد جيدة**: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسّسة نوفل، ط 1، بيروت، 1980.

43 - **عبد السلام المسدّي**: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، 1982.

44 - **عبد السلام المسدّي**: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، ديسمبر 1983.

45 - **عبد العزيز حمّودة**: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، أفريل، 1998.

46 - **عبد العزيز المقالح**: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985.

47 - **عبد القادر فيدوح**: دلائلية النصّ الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران، 1993.

48 - **عبد المنعم تليمة**: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، الدار البيضاء، 1987.

49 - **عبد الله محمد الغذامي**: تشريح النصّ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط 2، بيروت، 1987.

50 - **عبد الله محمد الغذامي**: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية، 1985.

51 - **عبد الملك مرتاض**: بنية الخطاب الشعري، تحليل الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط 1، لبنان، 1986.

52 - **عبد الملك مرتاض**: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989.

53 - **عدنان بن ذريل**: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، سوريا، 1989.

54 - **عزّ الدين إسماعيل**: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981.

55 - **عمر أوغان**: لذّة النصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1991.

56 - **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلاً، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بدون تاريخ.

57 - **كمال أبو ديب**: جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، أكتوبر 1981.

58 - **غالي شكري**: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط 2، بيروت، 1978.

59 - **مجموعة من الأساتذة**: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.

60 - مجموعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط 1، العراق، 1989.

61 - **محمد بنيس:** الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1990.

62 - **محمّد بنيس:** كتابة المحو، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1994.

63 - **محمد رضا مبارك:** اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط 1، بغداد، 1993.

64 - **محمد علي الصّابوني:** صفوة التفاسير، الجزء الثاني، شركة الشهاب، ط 5، الجزائر، 1990.

65 - **محمد كنوني:** اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1997.

66 - **محمد لطفي اليوسفي:** في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985.

67 - **محمد الماكري:** الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط 1، بدون تاريخ.

68 - **محمّد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناصّ)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 1986.

69 - **محمد مفتاح:** دينامية النصّ، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1987.

70 - **مصطفى السعدني**: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

71 - **مصطفى خضر**: الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، ط 1، دمشق، 1996.

72 - **نبيل سليمان**: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1983.

73 - **نور الدين السدّ**: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ.

74 - **نصر حامد أبو زيد**: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز العربي الثقافي، ط2، بيروت، أيلول 1992.

75 - **وفيق خنسة**: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، ط 1، بيروت، 1985.

76 - **وفيق خنسة**: دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر، 1982.

77 - **ياكبسون**: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988.

78 - **يمنى العيد**: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1983.

79 - Gerard GENETTE: Palimpsestes - La litterature au second degré, éd. du Seuil, Paris, 19821.

2 - الرسائل الجامعية:

1 - بشير تاوريرت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، مخطوط مذكّرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998 - 1999.

2 - بوعلام العوفي: الصورة الشعرية عند سميح القاسم، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1997 - 1998.

3 - تابتي فريد: شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، مخطوط مذكّرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1996 - 1997.

3 - المجلات:

1 - مجلّة الآداب (مجلة شهرية تُعنى بشؤون الفكر - بيروت)، العدد 7، 8، تموز، آب 1996، بيروت.

2 - مجلّة الأقلام، العدد 1، 1996.

3 - مجلّة تجلّيات الحداثة، العدد 1، السنة الأولى، 1992.

4 - مجلة السيميائية والنصّ الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنّابة، 1995.

5 - مجلّة فصول (الهيئة المصرية العامّة للكتاب - القاهرة)، العدد الأوّل، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

6 - مجلّة فصول، العددان الأوّل والثاني، ماي، 1989.

7 - مجلّة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988.

8 - مجلّة الفكـر العربي المعاصر (مركز الإنماء القومي-بيروت)، العددان 48، 49، عام 1988.

9 - مجلّة الكرمل، العدد 3، صيف 1981.

10 - مجلّة الكرمل، العدد 5، شتاء 1982.

11 - مجلّة المجاهد الأسبوعية (الجزائر)، العدد 1440، مارس 1988.



معجم المصطلحات(*)

أ

إبداع	Création
إبهام	Obscurité
إحالة	Référence
أدبية	Litterarité
استعارة	Metaphore
أسلوب	Style
أسلوبية	Stylistique
إشارة	Signe
اغتراب	Aliénation

L'attente	أفق الانتظار
Production du texte	إنتاج النصّ
Ecart	انزياح
Humanisé	أنسنة
Ouverture du texte	انفتاح نصّي
Absorption	امتصاص
Initial	أولي (بدئي)
Allusion - connotation	إيحـــاء
Rythme	إيقاع

ب

Alternative	بديل
Structure	بنية
Structuration	بنينة
Blanc sémantique	بياض دلالي

ت

Interprétation	تأويل
L’abus	تجاوز
Abstraction	تجريد
Analyse	تحليل
Syntaxe	تركيب
Codéfie	تشفير
Chosification	التشييء
Transtextualités	تعاليات نصّية
Expressivité	تعبيرية
Polysémie	تعددية المعنى
Hypértéxtualité	تعلق نصّي .
Décodage	تفكيك
l’opposition	تقابل
L’intensification	تكثيف
Intértextualité	تناص
Symétrié	تناظر
Alternance	تناوب

ث

Dilemme	ثنائي تقابلي

ج

Genre (litteraire)	جنس (أدبي)

ح

Modernité	حداثة
Champ sémantique	حقل دلالي
Dialogue	حوار
Monologue	حوار داخلي

خ

Violation des normes	خرق السّنن
Imagination	خيال

د

Signifiant	دال
Signification	دلالة
Sémiotique	دلائلية

ر

Symbole	رمز
Vision	رؤية
Vision du monde	رؤية العالم

س

Surréalisme	سريالية
Traits Inhérants	سمات ملازمة
Contexte	سياق
Normes	سنن

ش

Poétique	شعرية
Code	شفرة
Personnages	شخصيات

ظ

Phénoménologie	ظواهرية

ع

Rappors paradigmatique	علاقات استبدالية
Signe	علامة
Esthétique	علم الجمال
Sémontique	علم الدّلالة

غ

Ambiguité	غموض

ق

Lecteur	قارئ
Ryme	قافية
Médéation	قرائن
Indice	قرينة

ك

Métonyme	كناية

ل

Plaisir du texte	لذة النّص
Scène de réception	لوحة التلقي

م

Récepteur	متلقٍ
Synecdoque	مجاز
Imitation - Mimesie	محاكاة
Axe sémantique	محور دلائي
L'ingraction	مخالفة
Carré Sémiotique	مربّع سميائي
Référentialité	مرجعية
Signifié	مدلول
Non - dit	مسكوت عنه
Scéne	مشهد
Parodie	معارضة
Archétéxtualité	معمارية النص

Séquence	مقطوعة
Para textualité	مناصة
Méta textualité	ميتانصية

ن

Texture	النّسيج النّصي
Texte	نص
Texte pluriel	نص الجمع
Hépatéxte	نص سابق
Texte narratif	نص سردي
Texte absent	النص الغائب
Négation	نفي
Hepertexte	نص لاحق

هـ

Note	هامش
De - construction	هدم وبناء

و

métrique	وزن
description	وصف
Fonction de Glose	وظيفة معجمية
Pause	وقفة



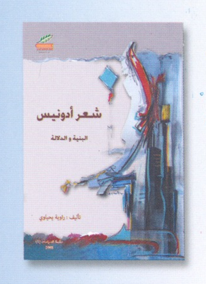
فهرس الموضوعات

ص

شعر أدونيس : البنية و الدلالة : دراسة / راوية يحياوي
دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٨ - ٣٥٣ ص ؛ ٢٥ سم .

١ - ٨١١,٩٥٦١٠٠٩ ي ح ي ش ٢ - العنوان
٣ - يحياوي
ع - ٢٠٠٨/٢/١٤٠


اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق



يستند الخيار النقدي الفاعل إلى خبرات معرفية، وآليات إجرائية تحاول الكشف عن الاستراتيجيات الخطابية، التي يتبنّاها المبدع في بنائه للنّص. فهذه الدّراسة هي هدْم وبناء للنّص الشّعري الأدونيسي، وتبحث في كيفية القول وفي دلالة المقول، من خلال الآثار الكاملة، المجلّد الأول. وهي مساءلة لنموذج شعر الحداثة، إذا ما استطاع أن يؤسّس لشعريّة المختلف.

ثمن النسخة 250 ل.س في القطر
400 ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق